رولان بارت . فيليب هامون . إيان وات . ميكائيل ريفاتير

الأدب والواقع



ترجمة: عبد الجليل الأزدي . محمد معتصم

منشورات الاختلاف

رولان بارت   فيليب هامون
إيان وات   ميكائيل ريفاتير

الأدب والواقع

ترجمة: عبد الجليل الأزدي
محمد معتصم

منشورات الاختلاف

سلسلة مناهج 5

الأدب والواقع

رولان بارت فيليب هامون

إيان وات ميكائيل ريفاتير

ترجمة :

عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم

رقم الإيداع القانوني: 1647-2003

ردمك: 9961-832-77-9

الطبعة الثانية

تصميم الغلاف: بشير مفتي

منشورات الاختلاف

22 شارع الاخوة مسلم الجزائر العاصمة

هاتف وفاكس: 021712791

هاتف: 021719063

نشر هذا الكتاب بترخيص من منشورات عيون - المملكة المغربية.

الطبعة الأولى سنة 1992.

تقــديــم

عند كتاب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كما عند قرائهم، تكون الواقعية في الأدب (وإن لم تكن الكلمة حاضرة فيه دوما) مثلا أعلى : هو المثل الأعلى للتمثيل الأمين للواقع، المثل الأعلى للخطاب الحقائقي، الذي ليس خطابا كالخطابات الأخرى، بل هو الكمال الذي لا بد من أن ينزع إليه كل خطاب؛ عندئذ كانت كل ثورة أدبية تتم باسم تمثيل للـ«حياة» أكثر أمانة. أما عند منظري الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين، فإن الواقعية أسلوب أدبي لا يقل في قيمته عن أي أسلوب آخر ولايفوقه، وهو أسلوب يمكن وصف قواعده، كما توصف قواعد أي خطاب، ولكن إحدى مميزاته خاصة شيئا ما : فعلى القارئ، وهو يقرأ الأعمال الواقعية، أن يكون لديه *انطباع* بأنه بصدد خطاب لا قاعدة له غير قاعدة نسخ الواقع بدقة، وجعلنا على صلة مباشرة بالعالم كما هو. ويشمل هذا الكتاب بعض الدراسات الأكثر أهمية وتمثيلية من بين الدراسات المخصصة مؤخرا للواقعية؛ ويليها كشف حساب نقدي أنجزه **فليب هامون**.

ومن ثم فالواقعية خطاب لا يتوفر، من بين خطابات أخرى، على أي امتياز قبلي. غير أنه من وجهة نظر تاريخية يحتل فعلا موقعا مستقلا، مادام قد استطاع ـ وبأشكال متنوعة ـ أن يبقى في قمة تراتب الخطابات خلال مرحلة طويلة وحاسمة من الأدب الأوروبي، الذي يتجاوز القرنين المنصرمين : إذ نجد مقدماته منذ **عصر النهضة**، وخاصة منذ القرن السابع عشر؛ ويبقي على الحالة نفسها بصلابة في وعي معاصرينا. ومن ثم فالواقعية متمادة، ويمكننا أن نضيف دون مبالغة، أنها منسجمة مع العالم الغربي الحديث ومجتمعاته الرأسمالية. ومن ثم فالتساؤل عن طبيعة الواقعية أو عن أسباب سيادتها الطويلة يتضمن أيضا تحليلا للتيارات الايديولوجية الكبرى في التاريخ الحديث العهد.

وتحتل هذه المسألة مركز [الدراسة الأولى من هذا الكتاب] (...) : إذ أن أيان واط ينطلق من منظور الأدب الذي سبق التوسع الواقعي، ويمسك بالحركة عند

ولادتها، لدى دانييل ديفو و ريتشاردسن و فيلدينغ؛ وللواقعية هنا مايربطها بالاديولوجية الفردانية، وبرفض الكليات وتخصيص الزمان والمكان (...) وتقوم هذه الدراسة بتحليل إديولوجي وتحليل للأشكال في آن واحد.

وينطبق الأمر نفسه على الدراسة الثانية من هذا الكتاب، أي دراسة رولان بارط؛ غير أن موضوعها مختلف. لقد رأينا أن الواقعية ليست مجرد خطاب خاص ومضبرط كباقي الخطابات؛ فلاحدى قواعدها وضع فريد جدا: فأثرها أنها تخفي كل قاعدة وتحدث لدينا الانطباع بأن الخطاب شفاف تماما في ذاته، أي غير موجود، وبأننا بصدد معيش خام، بصدد «شريحة من الحياة». إن الواقعية نمط من الخطاب يود لو يُحسَبُ خطابا آخر؛ خطابا لا تتوافق كينونته وظهوره. الأمر الذي يترتب عليه دائما سلسلتان من تعريفات الأدب الواقعي، تبعا لما إذا كان المرء يصف قصده الصريح (خطاب بلا قاعدة يكتفي بنقل الواقع) أو اشتغاله الفعلي(خطاب مؤسس على التخصيص والتماسك، ليس له بالتالي من «الواقعي» إلا الاسم). ويفكك رولان بارط إحدى الطرائق الأساسية التي يخفي بها هذا الخطاب طبيعته الخاصة : إنها الجزئية التافهة (التي سبق لجورج أورويل أن شرّحها)، وهي استثناء ظاهر عن الدلالة الشاملة الواقعية، التي تحمل في الواقع رسالة جوهرية : هي رسالة «تأصيل» الباقي كله.

إن الاسلوب الواقعي، المميز لزمان ومكان، لا يستنفد إشكالية تمثيل العالم في الأدب؛ بل يوضحها بكيفية نموذجية.

وبهذه الاشكالية الأعم ترتبط الدراسة الثالثة من هذا الكتاب؛ ومع ذلك فإن ميكائيل ريفاتير لا ينطلق بعد من الرواية كما فعل المؤلفان السابقان، بل ينطلق من القصيدة، التي هي نوع بلا قصد واقعي ولكنه نمط من التمثيل ـ أو بالأحرى، حسب ريفاتير، نوع يود إيهام القارئ بذلك، بينما هو يخفي في الواقع اللعبة السامية لعناصره المكوِّنة وراء «وهم مرجعي». وننتهي هنا إلى أطروحة معارضة تماما لتلك التي كانت شائعة عموما في القرون الماضية : ألا وهي أن الأدب (المثالي) ليس تمثيلا أمينا وشفافا للعالم، ولكن ليس بعد ذلك الصنف من التمثيل الذي كان يصفه أيان واط أيضا، والذي لا شك في أنه جزئي ومضبوط، ولكنه تمثيل على أية حال ؛ إنه ليس إلا ترتيبا وحتما مضاعفا داخليا، إنه لايتحدث عن أي شيء ـ ولكنه يكتم هذا الصمت تحت ضجيج مشابهته للواقع.

إن تأويلات الواقعية هي نفسها معرضة للتأويل. ونقدها للإديولوجية الواقعية يتم من موقف إديولوجي خاص : وهي كالأعمال الأدبية الواقعية، لا تقول لنا حقيقة، بل تجدد حوار النصوص وتحرض على مواصلته.

ت. تودروف

أيـان واط

الـواقعيـة والشـكـل الـروائي*

لاتوجد بعد أجوبة مرضية تماما للاسئلة العديدة ذات الصبغة العامة التي يمكن طرحها بمجرد الاهتمام بروائيي بداية القرن الثامن عشر، وبأعمالهم : هل الرواية شكل أدبي جديد ؟ وإذا افترضنا أنها كذلك فعلا، مثلما يُفعل عادة، وأن الرواية تبدأ مع ديفو و رتشاردسن و فيلدينغ، فبم تختلف عن أعمال التخييل النثرية التي توجد في الماضي، في بلاد الإغريق مثلا، أو في العصر الوسيط، أو في القرن السابع عشر في فرنسا ؟ وهل هناك من سبب جعل هذه الاختلافات تظهر في ذلك الموضع وفي تلك اللحظة ؟

ليس من السهل دائما التطرق لمسائل عريضة من هذ النوع، مثلما ليس يسيرا الإجابة عنها: وهي في الحالة الراهنة صعبة بشكل خاص، لأن ديفو و رتشاردسن و فيلدينگ لا يشكلون مدرسة أدبية بالمعنى المألوف. وبالفعل، تتكشف أعمالهم عن القليل من علامات التأثير المتبادل وهي ذات طبيعة مختلفة جدا لدرجة يظهر معها فضولُنا المتعلق بميلاد الرواية، لأول وهلة، كأن لا حظ له في الوصول إلى إجابة أكثر تماسكا من تلك التي قدمتها كلمتا «عبقرية» و «صدفة» - وجها جانوس اللذان يعيّنان حدود التاريخ الأدبي. طبعا، إننا لا نستطيع الاستغناء عن هذه المصطلحات، ولكننا لانستطيع أيضا أن نفيد منها شيئا ذا غناء. وبناء عليه يتخذ بحثنا الحالي وجهة آخرى: فبما أننا نفترض أن ظهور روائيينا الثلاثة الأوائل في جيل واحد ليس صدفة محضا على الأرجح، وأن عبقريتهم ما كان يمكنها خلق هذا الشكل الجديد لو لم تكن ظروف المرحلة مواتية هي أيضا، فإننا نسعى في أن نكتشف ما كانته هذه الشروط المواتية في الوضع المجتمعي والأدبي، وما

(*) يشكل هذا النص الفصل الأول من كتاب :
The Rise of the Novel (Londres, chatto and windus, 1957).
وكان قد ترجم الى الفرنسية ونشر أصلا ضمن : Poétique, N° 16, Novembre, 1973.

خصائص الرواية، اي اننا نحتاج إلى تعريف ضيق بما فيه الكفاية لاقصاء انماط السرد السابقة، وفي الوقت نفسه يجب أن يكون التعريف متسعا جدا لينسحب على كل ما يصنف عادة داخل مقولة الرواية.وهنا، لا يسعفنا الروائيون أنفسهم إلا قليلا. صحيح أن **رتشاردسن وفيلدينگ** يبدوان مؤسسي نوع جديد من الكتابة، وصحيح أنهما ينظران معا إلى أعمالهما بصفتها متضمنة لقطيعة مع الشكل المروي قديما Romancé؛ غير أنهما، كمعاصريهما، لم يوفرا لنا إحدى خاصيات النوع كالتي نحن في حاجة إليها؛ وبالفعل فإنهما لم يكرسا التغيير في الطبيعة الذي فرضاه على تخيلهما عن طريق مقابلته بتغيير في المصطلح ـ فاستعمال مصطلح الرواية (قصة = رومانس) لم يتم تثبيته تماما إلا في نهاية القرن الثامن عشر.

وقد تمكن مؤرخو الرواية، بفضل منظور موسع، من إنجاز الكثير قصد تحديد سمات الشكل الروائي الخصوصية. وبكلمة واحدة، فقد اعتبروا الـ «واقعية» الخاصية المحدّدة التي تميز كتابات روائيي بداية القرن الثامن عشر عن أعمال التخييل السابقة. وبالقياس إلى مثل هذا الوصف ـ الذي يتناول كتابا مختلفين، تمكن المقارنة بينهم مع ذلك من وجهة نظر صفة الـ«واقعية» ـ من الضروري اتخاذ احتياط أول : إذ يتطلب المصطلح نفسه تفسيرا إضافيا، وذلك لسبب بسيط يتمثل في أن اتخاذه خاصية محددة للرواية، يمكنه أن يوحي بطريقة خاطئة بأن جميع الكتاب والاشكال الأدبية السابقة يبحثون عن اللاواقع.

يربط النقاد مصطلح الـ «واقعية» بالمدرسة الواقعية الفرنسية. وقد استعمل أول الأمر ظاهريا بصفته تسمية جمالية سنة 1835 للإشارة الى الـ «حقيقة الانسانية» عند رمبراندت مقابل الـ «مثالية الشعرية» في الرسم الكلاسي الجديد، وتكرس فيما بعد بصفته مصطلحا أدبيا مميِّزا، عن طريق إنشاء جريدة تحمل اسم *الواقعية* سنة 1856 والتي أصدرها **دورانتي**[1].

ولسوء الحظ، فَقدت الكلمة الكثير من مبررات وجودها في مناقشات **فلوبير** وأتباعه، وهي مناقشات فجة بخصوص الموضوعات «المبتذلة» والميول

---

1. Bernard weinbeirg, French Realism :the Critical Reaction 1830-1870, Londres, 1973, p114.

اللاأخلاقية المزعومة. وصرنا بالنتيجة نستعمل مفهوم الـ «واقعية» بصفته نقيض «المثالية» أساسا؛ وهذه الدلالة، والتي هي في الحقيقة انعكاس لموقف أعداء الواقعيين الفرنسيين، قامت في الواقع بإفساد العديد من الكتابات التاريخية والنقدية المتعلقة بالرواية. فقد نُظر لما قبل تاريخ النوع عموما بصفته مجرد مادة لإقامة استمرارية بين جميع أعمال التخييل السابقة التي تصف حياة ذاعرة : فقصة «سيدة *إيفيز*» تعتبر «واقعية» لأنها تبين أن الشهية الجنسية أقوى من الكآبة الزوجية. واعتبرت الخرافة والمحكي الشطاري «واقعيين» لأنهما في تمثيلهما للسلوك الإنساني تعطيان موقعا ممتازا للتحفيزات الاقتصادية والحسية. وتبعا للمبدأ الضمني نفسه، تم النظر الى كتاب الرواية الانجليز في القرن الثامن عشر، وكذا فوروتيير وسكاورون وليساج بصفتهم ذروة هذه التقاليد : فقد ربطت «واقعية» روايات ديفو وتشاردسن وفيلدينغ بواقع أن *مول فلاندرز* سارقة و *پاميلا* منافقة و *طوم جونز* زنّاء.

ويتمثل أكبر خطإ لهذا الاستعمال لل «واقعية» في تعتيمه لما يشكل على الأرجح أكثر سمات شكل الرواية أصالة. فلو كانت الرواية واقعية لكونها ترى «دونيات» الحياة فقط، لما كانت سوى «رواية» (بالمعنى القديم) معكوسة. غير أنها تحاول دون أدنى شك رسم كل متنوعات التجربة الانسانية، وليس فقط تلك التي تتلاءم مع وجهة نظر أدبية خاصة : إذ لا تكمن واقعية الرواية في نمط الحياة التي تعرضها، بل تكمن في *طريقة* عرضها إياها.

وهذا قريب جدا طبعا من موقف الواقعيين الفرنسيين أنفسهم، الذين أكدوا ميل رواياتهم للتميز عن الصور الإنسانية المخادعة التي مثلها العديد من الشفرات القائمة، أخلاقية، اجتماعية وأدبية، لم يكن ممكنا لو لم تصدر رواياتهم عن فحص مدقق للحياة، أي الفحص الأكثر نزاهة وعلمية الذي لم يختبر قط. وليس من الأكيد قطعا أن مثال الموضوعية العلمية هذا يكون مرغوبا فيه، ومن الأكيد أن تحققه عمليا لن يكون ممكنا. ومع ذلك، فإن ماله دلالة كبيرة كون الواقعيين الفرنسيين، ضمن أول سعي مارسه النوع الجديد لبلوغ الوعي النقدي بغاياته ومناهجه، نبهوا الى مسألة تطرحها الرواية بشكل أكثر حدة من أي نوع أدبي، ألا وهي مسألة تطابق العمل الأدبي والواقع الذي يقلده.إنها مشكلة إبستمولوجية أساسا، ومن ثم يظهر محتملا أن طبيعة الواقعية الروائية، في بداية القرن الثامن عشر كما فيما

بعد، تمكن إضاءتها في أحسن الظروف إذا ما لجأنا الى أولئك الذين يحترفون تحليل المفاهيم، وأعني الفلاسفة.

I

عبر مفارقة لن تفاجئ إلا المبتدئ، ينطبق مصطلح «الواقعية» في الفلسفة بكل دقة على رؤية للواقع متعارضة كليا مع رؤية الاستعمال المشترك. إنها رؤية الواقعيين المدرسيين في العصر الوسيط : فالكليات أو الأصناف أو التجريدات وليس مواضيع الادراك بالحواس، التي هي مواضيع خاصة أو ملموسة، قد تكون هي الـ « وقائع» الحقيقية. ويظهر للوهلة الأولى أن هذا لا يقدم أية مساعدة، مادامت الحقائق العامة في الرواية، أكثر من أي نوع أدبي آخر، توجد *فيما بعد* post res فقط؛ غير أن وجهة نظر الواقعية المدرسية الغريبة جدا تصلح على كل حال للفت الانتباه الى إحدى خاصيات الرواية التي تطابق تغير الدلالة الفلسفية لكلمة «واقعية» اليوم : لقد ظهرت الرواية في العصر الحديث، وهو عصر كان توجهه الفكري العام منقطعا تماما عن إرثه الكلاسيكي والقروسطي، بصفته كان برفض الكليات أو كان يرفضها على كل حال[2].

وتنطلق الواقعية الحديثة طبعا من اقتراح أن الحقيقة يمكن أن يكتشفها الفرد بحواسه: تعود أصول هذه الفكرة الى ديكارت ولوك، وقد صاغها تماما لأول مرة طوماس ريد في أواسط القرن الثامن عشر[3]. لكن أن يكون العالم الخارجي واقعيا، وأن تحيطنا حواسنا علما به، أمر لا يلقي الضوء على الواقعية الأدبية إلا قليلا. وبالفعل، فإن كل شخص تقريبا، وفي جميع العصور، بتجربته الخاصة، وبهذه الطريقة أو تلك، توصل بالضرورة إلى مثل هذا الاستنتاج عن العالم الخارجي، وتُرك الأدب دائما يذهب إلى حد ما الى نفس السذاجة الابستمولوجية. إضافة الى ذلك، فإن المبادئ المميزة للابستمولوجيا الواقعية، والنقاشات التي ارتبطت بها، هي في معظمها ذات طبيعة خاصة جدا لدرجة يتعذر معها أن ترتبط بالأدب. وما يهم الرواية في الواقعية الفلسفية أقل خصوصية بكثير؛ إنه بالأحرى عقلية الفكر

2. R.I. Aaron, the theorie of Universals, Oxford, 1952, p 18- 41.

3. S.Z. Hasan, Realism, Combridge, 1928, ch. 1ct 2.

الواقعي العامة ومناهج البحث التي استعملتها، وأنواع المشاكل التي طرحتها.

لقد كانت عقليةُ الواقعية الفلسفية العامةُ نقدية، غيرَ تقليدية، ومجددة ؛ وكان منهجها دراسة خصوصيات التجربة التي يقوم بها الباحث الفردي الذي تحرّر، حقا على الأقل، من مجموع الافتراضات السابقة والمعتقدات التقليدية. وقد أضفى هذا المنهج أهمية خاصة على الدلالة وعلى مسألة طبيعة التوافق بين الكلمات والواقع. ولهذه السمات المميزة للواقعية الفلسفية تماثلات مع السمات المميزة لشكل الرواية، وهي تماثلات تلفت الانتباه الى نوع التوافق بين الحياة والأدب، الغالب في أعمال التخييل النثرية منذ روايات ديفو ورتشاردسن.

أ ـ كانت عظمة ديكارت في المنهج قبل كل شيء، أي في عمق إلحاحه على عدم قبول أي شيء قبل فحصه ؛ وقد عمل كتاباه «مقال في المنهج» و«التأملات» الكثير من أجل تحديد المبدأ الحديث الذي بموجبه يتصور البحث عن الحقيقة بصفته مادة فردية تماما، مستقلة منطقيا عن التقاليد الفكرية السابقة، وبصفته ذا حظوظ أكثر فعلا للنجاح من منطلق جديد يقطع مع هذه التقاليد.

إن الرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس على الوجه الأكمل إعادة التوجيه الفردانية والمجددة. وكانت الاشكال الأدبية السابقة قد عكست النزعة العامة لثقافاتها، التي كانت تجعل الامتثال للاستعمال التقليدي المحك الرئيسي للحقيقة : فمدار (حبكة) القصائد الملحمية الكلاسية ولعصر النهضة، مثلا، كان يقوم على الماضي التاريخي أو الخرافة، وكانت طريقة المؤلف تقدَّر، الى حد كبير، بناء على الفكرة التي كان المرء يكونها عن توافق أدبي متفرع من النماذج المحددة سلفا في النوع. وقد رفضت هذه التقليدوية لأول مرة، في كل أبعادها، من قبل الرواية التي كان مقياسها الرئيسي هو الحقيقة بالقياس الى التجربة الفردية ـ وهي تجربة فردية فريدة دائما، وجديدة بالتالي. هكذا فالرواية هي الناقل الأدبي المنطقي لثقافة أعطت، في القرون الأخيرة، قيمة منقطعة النظير للأصالة والجدة. ولهذا سميت الرواية : Novel [جديد].

هذا التأكيد على الجدة يفسر بعضا من الصعوبات التي تتكشف عنها الرواية، حسب رأي النقاد العام. فعندما نحكم على عمل ينتمي إلى نوع آخر، غالبا ما تكون معرفة نماذجه الأدبية هامة وأساسية أحيانا ؛ ويخضع تقييمنا في معظمه لتحليلنا لمهارة المؤلف في استعمال المواضعات الشكلية المناسبة. ولكن، من

جانب آخر، أكيد أن من المؤسف جدا لرواية أن تكون بطريقة ما محاكاة لعمل أدبي آخر. ويظهر أن السبب قائم فيها : فما دامت الوظيفة الأولى لكاتب الرواية هي نقل انطباع الأمانة بالمقارنة مع التجربة الإنسانية، فلا يمكن لاحترام كل مواضعة شكلية محددة سلفا إلا أن يضر بنجاح مشروعه. وما يتم الاحساس به غالبا بصفته غيابا للشكل في الرواية بمقارنتها مع التراجيديا أو القصيدة الغنائية l'ode، يأتي احتمالا مما يلي : إن فقر المواضعات الشكلية في الرواية يمثل الثمن الذي ينبغي أن تؤديه من أجل واقعيتها.

غير أن غياب المواضعات الشكلية في الرواية ضئيل الأهمية بالقياس إلى رفضها الموضوعات التقليدية : فالموضوع ليس مجرد مسألة مادة، ودرجة أصالته أو عدمها لم تكن أبدا سهلة التحديد ؛ ومع ذلك، فإن مقارنة واسعة وموجزة بالضرورة، بين الرواية والاشكال الأدبية السابقة تكشف اختلافا أساسيا : كان ديفو وتشاردسن أول كاتبين في الأدب الانجليزي لم يستعيرا موضوعاتهما من الميثولوجيا أو التاريخ أو الأسطورة أو الأدب الاسبق. ويختلفان في هذا عن شوسير، سپنسر، شيكسپير وميلتون الذين استعملوا، مثل أدباء اليونان وروما، موضوعات تقليدية، والذين تصرفوا بهذا الشكل لأنهم في نهاية التحليل قبلوا المبدأ العام لعصرهم: بما أن الطبيعة في جوهرها ناجزة وثابتة، فإن وثائقها المنسوخة، الأسطورية أو التاريخية، تشكل سجلا للتجربة الانسانية.

لقد ظلت وجهة النظر هذه على حالها الى القرن التاسع عشر؛ فخصوم بلزاك، مثلا، يستعملونها للسخرية من انشغاله بالواقع الزائل في نظرهم. ولكن، في نفس الحقبة، ومنذ عصر النهضة، وجد ميل كبير، صار قويا تدريجيا، نحو الاستعاضة عن التقاليد الجماعية بالتجربة الفردية بصفتها الحكم الأساسي للواقع؛ ويظهر أن هذا الانتقال كان له دور مهم في الخلفية الثقافية العامة لنشأة الرواية.

ومما له دلالة أن التيار المناصر للأصالة عبر عن نفسه بقوة لأول مرة في انجلترا، وفي القرن الثامن عشر. وأخذت كلمة «أصيل» نفسها دلالتها الحديثة في هذه المرحلة، بواسطة قلب دلالي مطابق لتغير معنى الـ«واقعية». وقد رأينا أن الواقعية انتهت - انطلاقا من الاعتقاد الوسطوي في حقيقة الكليات - الى الاعتقاد في وجود إدراك فردي للواقع عن طريق الحواس. وبنفس الطريقة، صارت كلمة «أصيل»، التي دلت في العصر الوسيط على «ما وجد منذ البداية»، دالة على ما

هو «غير مشتق ومستقل ومأخوذ بغير وسيط». وفي الوقت نفسه، الذي أشاد فيه إدوارد يونغ بريتشاردسن وذلك في كتابه: conjectures on original composition (1759) حيث وصفه بأنه «عبقري أدبا وأصالة»[4]، أمكن استعمال الكلمة بصفتها مصطلحا مدحيا يعني «الجدة وحيوية الطبع أو حيوية الأسلوب».

إن استعمال الرواية لمواضعات غير تقليدية، هو أحد تجليات نفس النزوع، الباكوري جدا والمستقل نسبيا دون شك. فعندما بدأ ديفو مثلا كتابة أعماله التخييلية، أولى اهتماما قليلا للنظرية النقدية المهيمنة في عصره، والتي لازالت ميالة الى استعمال الموضوعات التقليدية. وعوض ذلك، ترك فقط نظام سرده يتلاحق حسب إحساسه الخاص بالنهاية المحتملة لأنعال شخصياته. وقد كان بعمله هذا مقدمة نزعة جديدة وهامة في أعمال التخييل: فقد شكل إخضاع الموضوع كليا لنموذج المذكرات الأوتوبيوغرافية تأكيدا لأولوية التجربة الفردية المثيرة مثلما كان كوجيطو ديكارت مثيرا في الفلسفة.

وبعد ديفو، تابع رتشاردسن وفيلدينغ بطريقتهما الخاصة ما كان ينبغي أن تصيره الممارسة العادية للرواية، أي استعمال موضوعات غير تقليدية، سواء كانت مبتكرة كليا أو مبنية جزئيا على حدث معاصر. ولا يمكننا أن نؤكد أن أيا منهما قد أنجز بشكل تام هذا التداخل بين الموضوع ومزاج الشخصيات والموضوعة الأخلاقية البارزة، الذي نجده في أرقى نماذج فن الرواية. ولكن يجب أن نتذكر أن المهمة لم تكن سهلة، خاصة في مرحلة كان فيها الطريق الوحيد الممكن بالنسبة لخيال الكاتب يقوم على تشمين نموذج فردي ودلالة معاصرة انطلاقا من موضوع لم يكن هو نفسه جديدا.

ب ـ إضافة إلى الموضوع، لزم تغيير أمور كثيرة في تقاليد التخييل قبل أن تتمكن الرواية من تملك الإدراك الفردي للواقع بنفس القدر من الحرية الذي جعل منهج ديكارت ولوك يسمح لفكرهما بالتطور انطلاقا من معطيات الوعي المباشرة. ففي البداية، كان يجب موضعة الشخصيات ومشهد أعمالها ضمن منظور أدبي جديد: إذ كان يجب أن تُلعب الحبكة بين أفراد خاصين وفي ظروف خاصة، عكس ما

4. Works (1773),V, p125; Voir aussi :Max Scheler, Versuche zu eineer soziologie des Wissens, Munchen et Leipzig, 1924,p104s; Elisabeth.L.Mann, «the problem of originality in English literary criticism, 1750-1800»Philogical Quartely, XVIII (1939), p 97-118.

كان يحدث فيما مضى، حيث كانت تبرز أنماطُ إنسانيةٍ عامة على خلفية محددة سلفا بعرف أدبي مناسب.

هذا التغير في الأدب يطابق رفض الكليات والأهمية المعطاة للخصوصي، اللذين يميزان الواقعية الفلسفية. وقد كان بإمكان أرسطو تبني افتراض جون لوك الأول، قائلا إن الحواس هي التي «تقود الى الأفكار الخصوصية، وتؤثث غرفة العقل الفارغة[5]». ولكن كان بإمكانه أن يتابع بالالحاح على أن الفحص المدقق للحالات الخصوصية له في ذاته قيمة ضئيلة؛ فالمهمة الحقيقية للإنسان هي أن يستجمع قواه في مواجهة دفق الإحساسات الذي لا معنى له والوصول الى معرفة الكليات المكونة وحدها للحقيقة النهائية والدائمة[6]. فهذا الالحاح التعميمي هو ما يعطي للفكر الغربي في مجموعه تقريبا والى حدود القرن السابع عشر تشابها متميزا وقويا جدا بحيث يتغلب على جميع الاختلافات التي يقدمها هذا الفكر. وبنفس الطريقة فإن فيلونوس بوركلي حين أكد سنة 1713: «وإنها حكمة معروفة عالميا أن يكون كل شيء موجود خاصا[7]»، كان يصوغ النزعة الحديثة المضادة التي أعطت بدورها للفكر الحديث بدءا من ديكارت نوعا من وحدة التصور والمنهج.

وهنا أيضا، كانت التيارات الفلسفية الجديدة والسمات الشكلية للروايات المطابقة لها، في تعارض مع التصور الأدبي المهيمن. لأن التقاليد النقدية في بداية القرن الثامن عشر كانت خاضعة لاتزال لنزعة كلاسية قوية نحو إيثار العام والكوني: إذ يبقى موضوع الأدب الفعلي هو:

quod semper quod ubique ab omnibus créditum est

وقد كان هذا الايثار بارزا بشكل خاص في النزعة الأفلاطونية الجديدة التي كانت قوية في الرواية بمعناها القديم (رومانس Romance)، والتي كانت تكتسب أهمية متعاظمة في النقد الأدبي وفي علم الجمال بشكل عام. فقد كان شافتيسبوري مثلا يعبر بقوة في كتابه: (1709) Essay on the freedom of wit and Humour، عن نفور مدرسة الفكر هذه من الخصوصية في الفن وفي الأدب: «يوجد

---

5. Essay concerning Human Understanding , 1960, I, ch. 2,Sect XV.

6. Les seconds Anal:tiques, I, ch.24 ; II, ch..19.

7. Dialogue Between Hylas and Philonous, 1713 (Berkeley, Works, Londres,Luce and Jessop, 1949, II, p 192)

تباين كثير في الطبيعة لتمييز كل الأشياء التي تشكلها بطابع أصيل ومتميز؛ وإذا لوحظت هذه القاعدة بدقة، ستظهر الموضوع بصفته مختلفا عن الأشياء المحيطة به. غير أن هذا الأثر يحاول تفاديه باستمرار كل من الشاعر الجيد والرسام الجيد، فهما يكرهان الدقة، ويخافان الفرادة[8]»، ويتابع: «يشترك رسام الصور الشخصية البسيط مع الشاعر في أمور قليلة؛ غير أنه، مثل المؤرخ البسيط، ينقل ما يرى، ويرسم بدقة كل ملمح، كل غريب متميز»، ويستنتج بثقة: «وليس الأمر كذلك بالنسبة للأشخاص القادرين على التنفيذ والابتكار».

مع ذلك، وبالرغم من قصدية شافتيسبوري الجذابة، فقد بدأت نزعة جمالية معارضة لصالح الخصوصية تفرض نفسها، وقد نتجت في منظور الكثيرين عن تطبيق مقاربة هوبز ولوك النفسية على الأمور الأدبية. وربما شكل لورد كامس أول وأبرز معبر عن هذه النزعة. فقد أعلن في كتابه Elements of criticism (1762) أن «العبارات المجردة أو العامة لا تمارس تأثيرا جيدا في تركيب حدد لنفسه غاية التسلية؛ ذلك أن الصور لا يمكنها أن تتشكل إلا انطلاقا من موضوعات متميزة[9]»؛ ويتابع كامس مؤكدا، خلاف الرأي الشائع، أن جاذبية شيكسبير تكمن في واقع أن «كل نقطة من أوصافه متميزة كما في الطبيعة».

وبهذا الصدد، مثلما الأمر بخصوص موضوعة الأصالة، أعطى ديفو ورتشاردسن لشكل الرواية وجهته المتيمزة، قبل أن يستمد هذا الشكل أي سند من النظرية النقدية. ولن يتفق الجميع حول وجهة نظر كامس القاضية بكون «كل نقطة» من أوصاف شكسبير متيمزة؛ غير أن خصوصية الوصف اعتبرت دائما مميزة للطريقة السردية في رواية روبنسون كروزوي ورواية باميلا. وقد وصف السيد باربولد، وهو أول كاتب لسيرة رتشاردسن، عبقرية هذا الأخير بعبارات مماثلة لتلك التي برزت في النزاع بين العمومية الكلاسيكية - الجديدة والخصوصية الواقعية. فقد عبر جوشا رينولدس مثلا، عن أورثودكسيته الكلاسية الجديدة بإيثاره «الأفكار الكبيرة والعامة» في الرسم الإيطالي، عن «الحقيقة الحرفية... والدقة البالغة الاهتمام بجزئيات الطبيعة في تغيراتها العرضية» التي ميزت المدرسة

---

8. P. t. IV, Sect.3.

9. Ed, 1763, III, p 198-199.

الهولندية[10]؛ وبالمقابل، يجب التذكير بأن الواقعيين الفرنسيين التزموا بـ «الحقيقة الإنسانية» لـ رامبراندت بدلا من «المثالية الشعرية» للمدرسة الكلاسيكية. وقد أوضح السيد باريولد بدقة موقع رتشاردسن في هذا النزاع. وذلك عندما كتب أنه كان يملك «الدقة النهائية لرسام هولندي... وأنه استجاب لإنتاج آثار بالعمل المهووس بالدقة[11]» والواقع أن رتشاردسن نفسه وديفو كانا معا لا يعبآن باستخفاف شافتيسبوري، وكانا، مثل رامبراندت، يكتفيان بكونهما «رسامين للصور الشخصية ومؤرخين فقط».

إن مفهوم الخصوصية الواقعية في الأدب هو نفسه أكثر عمومية نوعا ما لدرجة يستعصي معها عن أن يكون موضوعا لبرهنة ملموسة؛ ولكي تكون مثل هذه البرهنة ممكنة، يجب قبل كل شيء عقد الصلات بين الخصوصية الواقعية وبعض المظاهر المتميزة في التقنية السردية. ومن بين هذه المظاهر ذانك اللذان يستدعيان بداتهما أهميتهما الخاصة في الرواية: تمييز وعرض الخلفية: فنحن نميز بشقة الرواية عن باقي الأنواع وعن أشكال التخييل السابقة بحجم الاهتمام الذي توليه عادة لتفريد الشخصيات ولعرض بيئتها عرضا مفصلا.

ج ـ فلسفيا، يؤول طريق التفريد الذي يقود الى الشخصية الى مسألة تعريف الشخص الفردي. فبمجرد ما أوضح ديكارت أهمية الفكر في وعي الفرد، حظيت المشاكل الفلسفية المرتبطة بالهوية الشخصية بالكثير من الاهتمام. فقد ناقش هذه المسألة في انجلترا مثلا لوك والمطران بطلر وبركلي وهيوم وريد، بل إن النقاش وصل الى صفحات مجلة المشاهد Spectator[12].

وهنا فإن التوازي بين تقاليد الفكر الواقعي والابتكارات الشكلية للروائيين

---

10. Idler, no 79 (1759). Voir aussi Scott ellederge, the background and development in English Criticism, of the theories of Generality and particurity.
PMLA, LX (1945), p 161-174.

11. Correspondance of Sam uel Richardson, 1804, I, CXXXVII. Pour des commentaires similaires par des lecteurs français contemporains, voir : Joseph Texte, Jean-Jacques Rousseau and the cosmopolitan Spirit in literature, Londresn 1899,p 174-175.

12. No 578, 1714.

الأوائل بديهي: فقد أعطى الفلاسفة والروائيون معا اهتماما كبيرا للفرد أكثر مما حظي به سابقا. غير أن الهاجس الأكبر في الرواية لتفريد الشخصية هو نفسه مسألة متسعة جدا لدرجة أننا لن نعتبر سوى أحد مظاهرها الأكثر سهولة: أي الطريقة التي يعلن بها الروائي نيته في تمثيل شخصية بصفتها فردا متميزا بتسميتها بالضبط بنفس الطريقة التي يسمى بها الأفراد المتيمزون في الحياة العادية.

أما على الصعيد المنطقي، فإن لمسألة الهوية الفردية صلة وثيقة مع النظام الابستمولوجي لأسماء الأعلام؛ ذلك أن «أسماء الأعلام ـ كما يقول هوبز ـ لا تستدعي إلا شيئا واحدا؛ وبالمقابل تستحضر الكليات عنصرا من بين مجموعة[13].

ولأسماء الأعلام بالضبط نفس الوظيفة داخل الحياة الاجتماعية: إنها التعبير اللفظي عن الهوية المتميزة لكل شخص فردي. وقد شيدت وظيفة أسماء الأعلام في الأدب بشكل فعلي أول الأمر في الرواية.

ومما لاشك فيه أن الشخصيات في أشكال الأدب السابقة كانت تمتلك عادة أسماء أعلام؛ غير أن نوع الأسماء المستعملة فعلا يبين أن المؤلف لم يكن يحاول إقامة شخصياته بصفتها كيانات مفردة كليا. ذلك أنَّ قواعد الأدب الكلاسي وأدب عصر النهضة كانت متوائمة مع تطبيق أدبها الذي كان يفضل إما الأسماء التاريخية وإما الأسماء النمطية. وفي هذه الحالة، كانت الأسماء تموضع الشخصيات في سياق مجموعة متسعة من التحديدات المتوقعة المتحدرة من الأدب السابق، بدلا من موضعتها في سياق الحياة المعاصرة، وحتى في الكوميديا، التي ليست فيها الشخصيات تاريخية عموما بل مُخْتَلَقة، كان من المفروض في الأسماء أن تكون «متميزة» كما يقول لنا ذلك أرسطو[14]، وكانت تنزع نحو البقاء طويلا كذلك بعد ولادة الرواية.

وقد كانت أنواع التخييل النثرية تنزع أيضا نحو استعمال أسماء الأعلام المميزة، أو غير الخاصة وغير الواقعية بشكل ما. فأحيانا كانت هذه الأسماء تعين صفات خاصة، مثلما الأمر عند رابليه، سدني وبونيان؛ وكانت تتضمن أحيانا إحالات أجنبية، قديمة أو أدبية، والتي تقصي كل استحضار للحياة الواقعية أو

---

13. Leviathan, 1651, pt. I, ch. 4.

14. Poetique, ch.9

المعاصرة، وذلك مثلما الأمر عند **ليلي، أفرا بين أو السيدة مانلي**. وكان التوجيه الاتفاقي لأسماء الأعلام هذه لايزال مؤكدا بفعل عدم وجود سوى السيد بادمان أو أوفيس واحد عادة؛ وعلى النقيض مما هو مألوف في الحياة اليومية، لم تكن شخصيات التخييل تملك إسما عائليا واسما شخصيا في الوقت ذاته.

لقد قطع الروائيون الأوائل مع التقاليد بطريقة دالة جدا، مسمين شخصياتهم بطريقة توحي لنا بضرورة اعتبارهم أفرادا متميزين ضمن الوسط الاجتماعي المعاصر. إن استعمال أسماء الأعلام عند ديفو استعمال طارئ ومتناقض أحيانا؛ غير أنه نادرا ما يعطي أسماء اتفاقية أو خيالية - والاستثناء الممكن، *روكسانا*، هو اسم مستعار يفسر ذاته بشكل تام؛ ويحمل معظم الأبطال، مثل *روبنسون كروزوي* أو *مول فلاندرز*. أسماء تامة وواقعية، أو أسماء مستعارة. وتابع **رتشاردسن** هذه التقنية، ولكن بعناية فائقة، وأعطى لشخصياته الأساسية، وكذلك لأغلب من هم دونهم، اسما شخصيا واسما عائليا في الوقت نفسه. وجابه كذلك مسألة صغيرة، لكنها لا تخلو من أهمية في الكتابة الروائية. أقصد مسألة إيجاد أسماء مناسبة ومشيرة بدقة والتي لا ترن أقل مما ترن الأسماء الواقعية العادية. هكذا تبقى الايحاءات الروائية لإسم *باميلا* تحت مراقبة الاسم العائلي التافه أندوز؛ ولاعتبارات عدة، فإن *كلاريسا هارلوي* و*روبير لوفولاس* سميا بحذق؛ وبالفعل، فإن كل أسماء الأعلام تقريبا عند رتشاردسن، بدءا من *سانكلير* ووصولا الى *السير شارل گرانديسن* ترن أصالة، ومن ثم فهي ملائمة لشخصية من يحملونها. 24

كان **فيلدينغ**، كما أشار الى ذلك ناقد معاصر مجهول، يسمي شخصياته «لا بأسماء عجيبة ورنانة، بل بشكل يكون لها معه معنى أكثر حداثة، بالرجوع قليلا الى طابع هذه الشخصيات[15]». ومن الأكيد أن أسماء مثل *هيرتفري*، *ألوورثي* وسكوير هي نسخ محدثة لأسماء نمطية، بالرغم من أنها تكاد تصدق؛ بل إن ويستيرن أوطوم جونز يوحيان بقوة كبيرة بأن فيلدينغ كان يهتم بالنماذج العامة اهتمامه بالفرد الخاص. وهذا لا يناقض مع ذلك أطروحتنا، إذ ليس هناك من شك

---

15. Essay on the new Species of Writing Founded by Mr Fielding, 1751, p18. Toute cette question est taité plus largement dans mon :« The Naming of characters in characters in defoe, Ricahrdson and Fielding, Review of English studies, XXV (1949), p 322-338.

في أن التسمية المألوفة للشخصيات، عند **فيلدينغ**، ووصف هذه الشخصيات بكاملها من جهة أخرى، يشيران إلى خرق التناول المألوف لهذه المواد في الرواية . ولا يعني ذلك، كما رأينا بخصوص **رتشاردسن**، أن الرواية ملزمة بتلافي أسماء أعلام ذات علاقة ملائمة مع طبع الشخصيات؛ بقدر ما يعني أن هذا التلازم ينبغي ألا يكون من طبيعة تحرف الوظيفة الأولى للإسم: الإشارة الى واقع أن الشخصية يجب النظر إليها بصفتها شخصا خاصا لا بصفتها نمطا.

وفي الحقيقة، يظهرأن فيلدينغ قد فهم ذلك عندما أخذ في كتابة روايته الأخيرة: *أمليَا*: ففي هده الرواية لم يجد إيثاره الكلاسي الجديد مجال التعبير عن ذاته إلا في الشخصيات الثانوية مثل جوستايس *ثراشير والقاضي* بوندوم. وتحمل كل الشخصيات الأساسية ـ *ليس بوث، الآنسة ماثيوس، الدكتور هاريسن، الكولونيل* جيمس، *الرقيب أتكينسن، القبطان* ترينت *والسيد* بنيث مثلا ـ أسماء معاصرة ومألوفة. ومن المحتمل أن يكون فيلدينغ، كما بعض الروائيين المحدثين، قد أخذ هذه الأسماء بشيء من الصدفة عن فهرس مطبوع يتضمن أسماء أشخاص معاصرين، فكل الأسماء المذكورة أعلاه تنتمي لقائمة المكتتبين في طبعة Folio سنة 1724 لكتاب:

Gilbert Burnet، History of his own time وهي الطبعة التي نعرف أنها كانت بحوزة فيلدينغ[16].

ومهما يكن الأمر، فمن الأكيد أن **فيلدينغ** قد قدم تنازلات مهمة ومتفاقمة للعرف الذي شيده **ديفو ورتشاردسن** القاضي بتسمية الشخصيات بأسماء أعلام معاصرة مألوفة. وبالرغم من أن هذا العرف لم يتبعه دائما بعض كتاب الرواية في نهاية القرن الثامن عشر مثل **سموليت وشيرن**، فقد تكرس فيما بعد بصفته جزءا من التقاليد الشكلية للرواية؛ وكما أشار الى ذلك هنري **جيمس** بخصوص السيد كيثرفول (السيد **كاركوازيلين**)[17]، الموجه الروحي **لثرولوب**، لا يمكن لكاتب الرواية القطع مع التقاليد إلا بهدم اعتقاد القارئ في الواقع الحرفي للشخصية

16. voir , Wilbur L. Cross, History of Henry Eielding, New Haven, 1918,I, p 342-343.

17. Partual Portraits,Londres,1888, p 118.

المعنية.

د ـ لقد عرف **لوك** الهوية الشخصية بأنها هوية وعي عبر امتداد الزمن وقد كان الفرد على اتصال بهويته المستمرة الخاصة من منفذ ذكريات أفكاره وأعماله المنصرمة[18]. وهذا الحصر لمصدر الهوية الشخصية في قائمة الذكريات، استعاده **هيوم**: «لو لم نكن نملك ذاكرة، لن تكون لدينا أبدا أية فكرة عن السبب، وبالتالي لن تكون لدينا أية فكرة عن هذه السلسلة من الأسباب والنتائج المكونة لأنانا أو لشخصنا[19]». ويعد مثل هذا الموقف خاصية الرواية؛ فقد أخذ العديد من كتاب الرواية، بدءا من **شتيرن** ووصولا الى **بروست**، سبر الشخصية موضوعا لهم، على اعتبار أن الشخصية تتحدد بتأويل الماضي والمستقبل في وعي الذات.

إن الزمن مقولة أساسية من وجهة نظر أخرى، أكثر خارجية، تتعلق بمسألة تعريف فردية موضوع معين. وقد كان «مبدأ التفريد» الذي سلم به لوك، هو مبدأ الكينونة في موقع خاص داخل الزمان والمكان: فمادامت «الأفكار، يقول **لوك**، تصبح عامة عندما نفصلها عن الشروط الزمكانية[20]»، فمن ثم لا تصير خاصة إلا عندما يكون هذان الشرطان محددان. وبنفس الشكل، لا يمكن لشخصيات الرواية أن تكون مفردة إلا إذا وضعت داخل خلفية مكان وزمان محددين.

إن فلسفة وأدب اليونان وروما كانا متأثرين تأثرا عميقا برؤية أفلاطون التي بموجبها تشكل الصور أو الأفكار الحقائق النهائية خلف أشياء الحياة الدنيوية الملموسة. وكانت هذه الأشكال تعتبر أبدية وثابتة[21]، وتعكس المقدمة الأساسية لثقافتها بشكل عام: فلا شيء يحدث أو لا يمكنه أن يحدث بحيث لا يكون معناه الأساسي مستقلا عن مجرى الزمن.وهذه المقدمة متناقضة كليا مع المفهوم الذي فرض نفسه منذ عصر النهضة، والذي لا يعتبر فقط الزمن مجرد بعد حاسم في الزمن الفيزيقي، بل يعتبره أيضا القوة الموجهة لتاريخ الانسان الفردي والجماعي.

---

18. Human understanding, I. II. ch. 27, sect IX, X.

19. Treatise of human nature, I. I pt. 4, sect VI

20. Human understanding. I. III. ch. 3,sect. VI.

21. Platon n'établit pas explicitement que les idées sont eternelles, :mais la notion, qui date d'Aristote (Métaphysique I, XII, VI), sous-tend l'ensemble du systéme de pensées auquel elles sont liées.

إن الرواية لا ترمز الى حضارتنا الا عندما تعكس هذا التوجه المميز للفكر الحديث. ويعتبر فورستر وصف «الحياة بكلمة الزمن» الموضوعة المميزة التي أضافتها الرواية الى مشاغل الأدب القديمة الذي كان يصف «الحياة بعبارات القيم[22]»؛ وبخصوص ميلاد الرواية، كان شپنجلر قد أدرك حاجة الانسان الحديث «التاريخي جدا» لشكل أدبي قادر على تناول «الحياة في كليتها[23]»؛ ومنذ عهد قريب جدا رأى نورثروب فراي «التحالف بين الزمن والانسان الغربي» بصفته السمة المحددة للرواية بالقياس الى الأنواع الأخرى[24].

لقد تناولنا سابقا أحد مظاهر الأهمية التي تعطيها الرواية لبعد الزمن: تقطيعتها مع التقاليد الأدبية السابقة الكامنة في استخدام قصص لازمانية بصفتها مرآة لحقائق أخلاقية ثابتة. إن حبكة الرواية تميزها كذلك عن القصص الخيالي السابق، مادامت تتناول تجربة ماضية بصفتها سببا للحدث الحاضر: إذ يقوم ترابط سببي يشتغل عبر الزمن مقام الاقنعة والصدف التي كانت المحكيات القديمة تقوم عليها - وهو ما ينزع الى إعطاء الرواية بنية أكثر تماسكا. غير أن ماله على الأرجح أثر أكثر أهمية في تمييز الرواية، هو إلحاحها على السيرورة الزمنية. والمثال النموذجي لهذه المسألة هو رواية «تيار الوعي» التي تتغيى تقديم تسجيل مباشر لما يحدث في ذهن الفرد تحت ضغط التدفق الزمني؛ غير أن الرواية في عموميتها قد اهتمت، أكثر من أي شكل أدبي آخر، بتطور الشخصيات داخل مجرى الزمن، وأخيرا، فإن الوصف المفصل لمشاغل الحياة اليومية، مثلما نجده في الرواية، يرتبط بتأثيرها على البعد الزمني: لقد لاحظ ت. هـ.. گرين أن جزءا كبيرا من الحياة كان ينزع نحو الانفلات من التمثيل الأدبي، لم يكن كذلك إلا بمقتضى بطئه[25]. وتتوقف العلاقة الوثيقة بين الرواية ونسيج الحياة اليومية توقفا مباشرا على استعمال سلم زمني أكثر تدرجا من نظيره المستخدم في المحكيات السابقة.

إن دور الزمن في الأدب القديم والوسيط وأدب عصر النهضة مختلف جدا عن دوره في الرواية طبعا. نفي التراجيديا، يرتكز حصر الحدث في أربعة وعشرين

---

22. Aspect of the Novel, Londres, 1949, p 29-31.

23. Declline of the West, trad. Atkinson Londres, 1928, I, p 130-131

24. Anatomy of criticism, Princeton, 1957, sect IV.

25. Estimate of the value and influence of works of fiction in modern times(1862), Works, Londres, Nettleship, 1888, III, p36.

ساعة مثلا، وحدة الزمن المشهورة، على نفي كل أهمية عن البعد الزمني في الحياة الإنسانية؛ ذلك أن هذا الحصر، بالتوافق مع الرؤية الكلاسية للعالم حيث تشكل الكليات اللازمانية الواقع، يستتبع كون الحقيقة المتعلقة بالوجود يمكنها أن تنكشف بشكل كامل في فضاء يوم واحد مثلما في مجرى حياة بكاملها، وتبدي تشخيصات الزمن الذائعة الصيت، مثل العربة المجنحة أو الكارثة الجارفة، تصورا مشابها في الجوهر. فهي تلفت الانتباه، لا الى تدفق الزمن، بل إلى فعل الموت اللازماني الى حد أقصى؛ ويتحدد دورها في جعل المرء يتعالى عن وعيه بالحياة اليومية قصد الاستعداد لمواجهة الأبدية. وهذان النمطان من التشخيص هما من جنس عقيدة وحدة الزمن نفسها، من حيث أنهما لا تاريخيان أساسا، ويبينان مذاك ضآلة الأهمية المعطاة للبعد الزمني في القسم الأكبر من الأدب السابق عن الرواية.

يكتسي الماضي التاريخي، في منظور شكسبير مثلا، معنى مختلفا جدا عن المعنى الحديث. فليس أي من طروادة وروما، البلانتاجينيين والتودوريين، قصيا ليكون مختلفا جدا عن الحاضر أو ليكون مختلفا عن الآخر. وبخصوص هذه النقطة، فإن شكسبير انعكاس لعصره: كان قد مات منذ ثلاثين سنة عندما ظهرت كلمة ال«مفارقة الزمنية» لأول مرة في اللغة الانجليزية[26]، وقد كان أيضا قريبا جدا من التصور القروسطي للتاريخ، الذي توجه بمقتضاه عجلة الزمن، في حقبة مهما كانت، نفس النموذج الملائم بشكل أبدي.

ويرتبط هذا التصور اللاتاريخي بغياب مدهش لأهمية تنظيم الزمن يوما بعد يوم ودقيقة بعد دقيقة، وهو الغياب الذي جعل التنظيم الزمني للعديد من مسرحيات شكسبير، ومن مسرحيات أسلافه بدءا من اسخيلوس، محيرا جدا للناشرين والنقاد اللاحقين. ويقترب من هذا اقترابا كبيرا الموقف اتجاه الزمن في نصوص التخييل الأولى؛ ذلك أن تتابع الأحداث يرتب داخل سياق زمكاني مجرد جدا، ويعطي أهمية قليلة للزمن بصفته عاملا يتدخل في العلاقات الانسانية.وقد لاحظ كولريدج أن «كل شيء في الـ Faerie Queen يبقى مستقلا بشكل عجيب عن مكان وزمان خاصين، لدرجة لا يمكن تصورها[27]»؛ وليس البعد الزمني أقل إبهاما وليس مميزا في مجازات يونيان أو في المحكيات البطولية.

---

26. Herman. J. Ebling, the works Anachronism, MLN, L II (1937), 120-121.

ومع ذلك، سرعان ما بدأ المعنى الحديث للزمن يقتحم العديد من مجالات الفكر. وقد كانت نهاية القرن التاسع عشر شاهدا على ولادة دراسة أكثر موضوعية للتاريخ، ومن تم كانت شاهدة على ولادة إحساس عميق جدا بالاختلاف بين الماضي والحاضر[28]. وفي المرحلة نفسها، قدم نيوتن ولوك تحليلا جديدا للسيرورة الزمنية[29]؛ فقد أخذت هذه الأخيرة المعنى الأكثر بطؤا والأكثر آلية لمدة متدرجة بدقة قصد قياس سقوط الأجسام أو تتابع الأفكار في الذهن.

وتعكس روايات ديفو هذه الاتجاهات الجديدة. فهي أول عمل تخييلي يضع المرء أمام صورة للحياة الفردية في أبعادها الواسعة بصفتها سيرورة تاريخية، ونعتبرها من منظور أضيق أول عمل يبين السيرورة أثناء حدوثها في خلفية الأفكار والأحداث العابرة. صحيح أن مراتب الزمن في رواياته متناقضة في ذاتها أحيانا ومناقضة في الوقت نفسه لموقفها التاريخي المزعوم؛ غير أن مجرد إثارة هذه الاعتراضات هو تأكيدا احترام للطريقة التي يحس بها القارئ الشخصيات بصفتها متجذرة داخل البعد الزمني. بل ليست لدينا فكرة تقديم مثل هذه الاعتراضات على *أركادياسدني* أو على رواية *رحلة الرحالة*؛ إذ أن واقع الزمن فيهما ليس واضحا لدرجة تصبح معها فكرة التناقض ممكنة. ويمنحنا ديفو مثل هذا الوضوح. إذ يقنعنا تماما في نجاحة الكبير بالمكان والزمان المتميزين اللذين يقع فيهما محكيه، وتذكرنا لرواياته، يتكون في أكبر جزء منه من لحظات حياة شخصياته، وهي اللحظات التي صيرت حيوية جدا وتم ربطها ببعضها بما يضمن إنتاج منظور بيوغرافي مقنع. إذ يتكون لدينا الانطباع بهوية شخصية متواجدة عبر الزمن، ومع ذلك متغيرة بتدفق التجربة.

ويتولد هذا الانطباع بقدر أكبر من القوة والاتقان في نتاج رتشاردسن، إذ كان يموضع أحداث محكيه بعناية فائقة داخل ترسيمة زمنية مفصلة وغير معروفة إلى ذلك الحين: فعنوان كل رسالة يعين لنا اليوم، والساعة غالبا؛ ويستعمل هذا منذ

---

27. Selected works, Londres, Potter, 1933, p333.

28. G.N. Clark, the later stuarts, 1660-1714, p 362-366; René Wellek, the rise of English literary History, chapel Hill, 1941,ch 2.

29. Cf. Particulièrement Ernest Cassirer, "Raum und Zeit", Das Erkennetnisproblem ... , Berlin , 1922 - 1923, II, p. 339 - 374.

ذلك العهد بصفته هيكلا موضوعيا للجزئية الزمنية التي لها من الأهمية أكثر مما للرسائل نفسها - إذ يقال لنا مثلا إن *كلاريسا* ماتت يوم الثلاثاء 7 شتنبر في الساعة السادسة وأربعين دقيقة بعد الزوال. ويخلق استعمال الشكل الرسائلي إحساسا ثابتا لدى القارئ بالمساهمة الفعلية في الحدث، مع نوع من الامتلاء والكثافة لا نظير لهما الى ذلك العهد. لقد كان يعلم، كما كتب في مقدمة روايته *كلاريسا*، أن «الأوضاع النقدية... مع ما يمكن أن نسميه أوصافا وتأملات آنية» هي التي تشد الانتباه أكثر؛ وفي العديد من المشاهد، كان سير المحكي يتباطأ، بفعل الوصف الدقيق، لدرجة يصير معها قريبا من مجرى التجربة الواقعي. وكان رتشاردسن في هذه المشاهد يتمم للرواية ما أعطاه د. و. **گريفيث** للسينما بتقنيته المتعلقة الـ"gros plan" : أي إضافة بعد جديد لتمثيل الواقع.

وقد تصدى **فيلدينغ** في رواياته لمشكلة الزمن من منظور خارجي وتقليدي. ففي شاميلا *Shamella* أطلق العنان لاستخفافه باستعمال الزمن الحاضر عند رتشاردسن: «نمت أنا والسيدة جرفيس قبل قليل، لم يكن الباب مغلقا؛ لو جاء سيدي، فأية قصة ستكون! أسمعه يأتي الى الباب. تلاحظون أني أكتب في صيغة الحاضر كما يقول القس وليم. حسنا، إنه في الفراش بيننا[30]». وأعلن في روايته *طوم جونز* عن رغبته في أن يكون أكثر انتقائية من رتشاردسن فيما يخص استعمال البعد الزمني: «إننا نتغيى... اتباع منهج هؤلاء الكتاب الذي يستكشف التحولات الكبرى في البلدان، أكثر مما يقلد المؤرخ الغزير الانتاج والمجد الذي، كي يحافظ على انتظام سلسلته، يعتقد أنه مجبر على ملء أكبر عدد ممكن من الصفحات بتفاصيل الشهور والسنوات التي لم يقع فيها أي شيء ملحوظ، وهي التفاصيل التي يستعملها لهذه الحقب البارزة التي مثلت فيها المشاهد الكبرى لمسرح البشرية[31]». وفي الوقت نفسه كانت رواية *طوم جونز* تضيف ابتكارا هاما فيما يخص تناول الزمن في التخييل. ويظهر أن فيلدينغ استعمل روزنامة ألماناش رمزا لانتشار إحساس موضوعي بالزمن بفضل الطباعة: أذ نجد أن كل أحداث روايته، ماخلا بعض الاستثناءات، تتوفر على تسلسل زمني متماسك، ليس فقط في علاقاتها ببعضها، وفي علاقتها باللحظة التي يتم فيها سفر مختلف الشخصيات

---

30. Lettre 6.
31. Livre II, ch.1.

من غرب البلاد الى لندن، بل بالقياس كذلك الى اعتبارات خارجية مثل أوجه القمر الدقيقة والتوقيت المحدد لثورة اليعاقبة سنة 1745، وهي سنة الحدث المفترضة[32].

هـ - في السياق الراهن، مثلما في سياقات كثيرة أخرى، المكان هو الملازم الضروري للزمان. فالحالة الخاصة والفردية تحدد منطقيا بالارجاع الى إحداثيتين، ألا وهما المكان والزمان. وعلى الصعيد النفسي «تمتزج فكرتنا عن الزمان بفكرتنا عن المكان[33]» كما بين ذلك كولريدج. ولا ينفصل هذان البعدان في الواقع لاعتبارات عملية عدة، مثلما يشير الى ذلك كون كلمتي «حاضر» و«دقيقة» يمكنهما أن تعودا على هذا البعد أو ذاك؛ وبنفس الشكل يبين لنا الاستبطان أننا غير قادرين على تكوين صورة لحظة خاصة من لحظات الوجود دون ردها الى سياقها المكاني أيضا.

تقليديا، كان المكان بقدر إبهام الزمان وعموميته تقريبا، في التراجيديا والكوميديا وفي الرواية بمعناها القديم، فشكسبير كما يقول لنا جونسن «لم يكن يهتم بتمييزات الزمان والمكان[34]»؛ وكانت أركاديا سدني أقل تموضعا من الاسطوانات البوهيمية فوق خشبة المسرح الإليزابيثي. صحيح أن الرواية الشطارية وكتابات جون بونيان عرفت عددا من المقاطع الوصفية الحية والمحددة بشكل جيد، غير أنها عرضية ومتقطعة. ويظهر أن ديفو كان أول كاتب شخص مجموع محكيه بصفته يقع داخل محيط فيزيقي واقعي. وكان اهتمامه بوصف البيئة لايزال متقطعا، غير أن هناك جزئيات حية تنضاف الى الحبكة المستمرة لمحكيه، وتجعل شخصيتي روبنسون كروزوي ومول فلاندرز في منظورنا أكثر تجذرا في بيئتها مما كان عليه الأمر بالنسبة لشخصيات القصص الخيالية السابقة. وقوة الإطار هذه ملحوظة بوجه خاص في الطريقة المميزة التي تناول بها دانيال ديفو «منقولات» العالم الفيزيقي، إذ يوجد في رواية *مول فلاندرز* الكثير من الذهب والغسيل الذي يتطلب العد؛ ولا يمكن للقارئ أن ينسى أن جزيرة روبنسون كروزوي تزخر بقطع الملابس وقطع الخرداوات.

لقد قام رتشاردسن بدفع هذه الطريقة الى الأمام، وهو يحتل مرة أخرى

32. Comme l'a montré F.S. Dickson (Cross,Henry Fielding, II, p 189-193).

33. Biographia Literaria, Londres,Shawcross,1907, I, p87.

34. "Préface" (1765), Johnson on Shakespeare, Londres, Raleigh, 1908, p21-22.

الموقع المركزي في تطور التقنية السردية الواقعية. إذ نجد لديه قليلا من وصف الديكورات الطبيعي في حين تشكل الدواخل موضوع اهتمام كبير في رواياته. فمساكن پاميلا في الـ «لاتكولنتشاير» والـ «بيد فورد تشاير» سجون أصيلة جدا؛ ويعطانا وصف بالغ الدقة لبهو گرانديسن؛ وتعلن بعض أوصاف كلاريسا نزعة بلزاك نحو جعل الـ «إطار» قوة مؤثرة فعالة، ومن تم يصير قصر هارلوري وسطا فيزيقيا وأخلاقيا لواقع مرعب.

وهنا أيضا، يبتعد فيلدينغ بشكل ما عن تفرد رتشاردسن. فهو لا يعطينا الدواخل في مجملها، ووصف المناظر المتواتر مؤسلب جدا. ومع ذلك تصف رواية طوم جونز أول قصير ريفي قوطي في تاريخ الرواية[35]. وقد اعتنى فيلدينغ بصورة الحدث الموقعية قدر اعتنائه بتسلسله الزمني؛ إذ يشار الى الأماكن المشخصة لخط رحلة طوم جونز الى لندن بتعيين أسمائها. ويمكن استخلاص الموقع الدقيق للأماكن الأخرى من شتى أنواع البراهين الأخرى.

وعلى العموم، إذن، وبالرغم من أن لا شيء في رواية القرن الثامن عشر يساوي الفصول الأولى من رواية الاحمر والأسود أو من رواية الأب گوريو، وهي الفصول التي تشير مباشرة الى الأهمية التي يعطيها ستاندال وبلزاك للمحيط في رسمهم الكلي للحياة، فليس هناك من شك في أن البحث عن الاحتمال قاد ديفو وتشاردسن وفيلدينغ الى تشييد هذه السلطة التي تكمن في «وضع الانسان ككل داخل محيطه الفيزيائي». «هنا تحديدا تكمن الخاصية المميزة للشكل الروائي[36] في منظور ألان تايت. ولم تكن سعة نجاحهم أقل العوامل التي تسمح بتمييزهم عن الكتاب السابقين والتي تفسر أهميتهم في تقاليد الشكل الجديد.

و ـ إن مختلف المميزات التقنية للرواية، كما تم وصفها أعلاه، تسهم جميعا في خدمة الهدف المشترك بين كاتب الرواية والفيلسوف: أي إنتاج ما يدعي أنه عرض أصيل لتجربة الأفراد الحقيقية. ويتضمن هذا الهدف كذلك قطائع أخرى مع تقاليد التخييل، علاوة على تلك التي أشرنا إليها سابقا. وترتبط أهمها على

35. Works Hunting Smith, Architecture in English fiction, New Haven, 1934, p65
36. "Techniques of fiction" , in critiques and essays on modern fiction 1920-1951, New York, Aldridge, 1952, p. 41.

الأرجح بإحدى النقط المناهجية المميزة للواقعية الفلسفية كذلك.

ومثلما أن الريبية الإسمية بخصوص اللغة قد بدأت في تقويض الموقف الذي اتخذه الواقعيون المدرسيون اتجاه الكليات، فإن الواقعية الحديثه قد وجدت نفسها سريعا في مواجهة المشكل الدلالي. فلم تكن الكلمات كلها تمثل أشياء واقعية، أو لم تكن تمثلها بطريقة مشاركة، ومنذ ذلك الوقت وجدت الفلسفة نفسها في مواجهة مشكل اكتشاف «مبرر» هذه الكلمات.

وما يمثل على الأرجح أهم برهان على هذا التيار في القرن السابع عشر هو فصول لوك، في نهاية الكتاب الثالث من مقالة خاصة بالفهم الإنساني. فالكثير الذي يتعلمه المرء منها والمتعلق باستعمال الكلمات استعمالا صحيحا، بعيد إزاحة الكتلة الأدبية الكبرى، مادامت «البلاغة والجنس الجميل كذلك» تغلف خدعة رائعة، كما اكتشف ذلك لوك بحزن[37]. ويهم أن نلاحظ من جهة أخرى أن بعض «هفوات اللغة» التي حددها لوك، مثل اللغة المجازية، كانت متداولة في الروايات بالمعنى القديم، غير أنها كانت نادرة جدا في نثر ديفو ورتشاردسن بالقياس الى نثر أي من كتاب التخييل السابقين.

ولم تكن التقاليد الأسلوبية السابقة في مادة التخييل تنشغل قبل كل شيء بالتطابق بين الكلمات والأشياء، بقدر ما كانت تهتم بالجماليات الظاهرية التي يمكن لاستعمال البلاغة أن يضفيها على الوصف وعلى الحدث. وكانت رواية هيليودور: Ethiopiques قد رسخت تقاليد اللغة المزخرفة في الروايات اليونانية. ويجدها المرء في تصنع جون ليلي وسدني، كما يجدها في تألقات لاكالبرونيد ومادلين ده سكوديري الذهنية أو في «هراءات» هما. وبالرغم من أن مؤلفي التخييل الجدد قد رفضوا تقاليد مزج الشعر بالنثر، وهي التقاليد التي كانت متبعة كذلك في المحكيات المخصصة فقط لرسم الحياة المبتذلة مثل رواية *ساتيريكون* لبيترون، فقد كان محتملا، ضمن منظور أدبي، أن يستعملوا اللغة بصفتها منبعا ذا فائدة في ذاته، عوض أن تستعمل بصفتها وسيلة تقريرية فقط.

وعلى كل حال، فإن التقاليد النقدية الكلاسية عموما، لم يكن لها ما تفعله بالوصف الواقعي غير المزخرف الذي يتضمنه استعمال للغة كهذا. فعندما

37. Livre II, ch. 10, sect XXXIII XXXIV.

قدم 9 th tatler (1709) «وصف الصباح» لـ سويفت باعتباره عملا أدبيا «سلك فيه الكاتب مسلكا جديدا ووصف الأمور كما تحدث»، كان ذلك تهكما. ذلك لأن المسلمة الضمنية لدى الكتاب والنقاد المثقفين تحددت في كون موهبة المؤلف تتكشف لا في الأمانة التي تكون بها الكلمات التي يستعملها موافقة للمواضع، بل في الحساسية الأدبية التي يسقط بها أسلوبه الزخارف اللغوية المناسبة للموضوع. فمن الطبيعي مذاك أن نضطر للعودة الى المؤلفين الذين لا ينتمون لهذا المدار الروحي، لنجد أمثلتنا الأولى على التخييل السردي المكتوب داخل نثر لا يقتصر حصرا تقريبا على استعمال وصفي وتقريري للغة. ومن الطبيعي كذلك أن ديفو ورتشاردسن كان قد واجههما العديد من كتاب المرحلة الأكثر ثقافة، بسبب من طريقتهما الخرقاء، وغير الصحيحة غالبا.

إن نواياهما الواقعية أساسا تنادي طبعا بشيء مختلف جدا عن أنماط النثر الأدبي المعترف بها. صحيح أن التوجه نحو نثر واضح وسهل كان، في نهاية القرن السابع عشر، قد بذل جهدا كبيرا في سبيل إنتاج نمط من التعبير أكثر ملاءمة للرواية الواقعية مما كان يمكن التصرف به فيما قبل؛ وفي الوقت نفسه، بدأت رؤية لوك للغة تنعكس في النظرية الأدبية ـ ذلك بأن جون دينيس، مثلا، كان يمنع استعمال المحسنات البلاغية باسم الواقعية «لا يمكن لأي نوع من المحسنات أن يشكل لغة الحزن. فإذا ما انتحب رجل على شكل صور، فإنني إما أبكي، وإما أضحك[38]». ومع ذلك، فأن المعيار في النثر على عهد الملكة آن يبقى أدبيا بإفراط بحيث لا يمثل الاتجاه الطبيعي لـ مول فلاندرز أو باميلا أندروز؛ ومهما يكن نثر أديسون، مثلا، أو نثر سويفت، بسيطا ومباشرا بما فيه الكفاية، فإن اقتصاده المنظم ينزع نحو استحضار ملخص نافذ لما يصفه بدلا من عرض تام.

ومن المحتمل بالنتيجة أننا ملزمون باعتبار القطيعة التي أنجزها ديفو ورتشاردسن مع قواعد أسلوب النثر المعترف بها، لا كانعطاف نجائي، ولكن باعتبارها الثمن الذي ينبغي أن يؤدياه ليقترن النص بدقة ومباشرة مع ما يتم وصفه. وهذه الصلة هي عند ديفو دقيقة وفيزيقية أساسا، وهي عند رتشاردسن انفعالية،

---

38. Preface, the Passion of Byblis, Critical Works, Baltimore, Hooker, 1939-1943, I, 2.

لكن عندهما معا نحس أن الهدف النهائي للكاتب هو أن تخدم الكلمات الموضوع وتجعله محسوسا لنا في كل خصوصيته لقاء التكرارات والاستطرادات أو الاطناب. وبالطبع ليس فيلدينغ هو الذي قطع مع أسلوب وتصور عهد الملكة آن. بل يمكن لهذا بالذات أن يبين أن محكياته لها قليل من الأصالة. فعندما نقرأ روايته طوم جونز، لا نتصور أنفسنا بصدد اكتشاف تحر جديد للواقع؛ إذ يخبرنا النثر مباشرة أن عمليات الاستكشاف قد انتهت منذ مدة، وأن هذه المهمة لم تعد تتطلب الانجاز، وأن ما يقدم لنا تقرير موضح ومصفى لما تم اكتشافه.

يوجد هنا تناقض غريب. إذ نجد من جهة أولى أن ديفو ورتشاردسن استعملا اللغة وبنية النثر استعمالا متصلبا من وجهة نظر واقعية، ومن تم عزلا قيما أدبية أخرى. ومن جهة ثانية، نجد أن مزايا فيلدينغ الأسلوبية تنزغ نحو التداخل مع تقنيته بصفته روائيا، لأن رؤيته الانتقائية تهدم اعتقادنا في واقع التقرير، أو على الأقل تحرف انتباهنا عن محتوى هذا التقرير لصالح قدرة المقرر. ويظهر أن هناك تناقضا ملازما بين القيم الأدبية القديمة والمستمرة، والتقنية السردية المميزة للرواية.

وأن يكون الأمر على الأرجح هكذا بالفعل شيء مقترح بتواز مع التخييل الفرنسي. ففي فرنسا لم يرفض التصور النقدي الكلاسي، الذي كان يلح على الأناقة والإيجاز، إلا مع مجيء الرومانسية. ولعل هذا في جزء منه هو مبرر بقاء القصص الخيالية الفرنسية، بدءا من رواية أميرة كليف وانتهاء برواية العلاقات الخطيرة، خارج التقاليد العامة للرواية. وبالرغم من أن هذا التخييل عميق نفسيا وماهر أدبيا، فإن المرء يحسه بصفته أنيقا أكثر مما هو أصيل. وفي هذا فإن مدام دء لافاينيت وشودرلوس دء لكلو يمثلان القطب النقيض لديفو ورتشاردسن، حيث ينزع الإطناب الكثير نحو الاشتغال بصفته ضمانة على أصالة تقريرهما، وحيث يهدف النثر الى «نقل المعرفة بالأشياء»[39] وهو ما حدده لوك بصفته الغاية الحقيقية للغة، وحيث الروايات في كليتها لا تزعم أكثر من كونها نقلا للحياة الواقعية - إنها «واقع مكتوب» كما قال فلوبير. سيظهر حينذاك أن وظيفة اللغة تكون مرجعية في الرواية أكثر مما هو عليه الأمر في أشكال أدبية أخرى؛ وأن

---

39. Human understanding,1, III, ch 10, sect XXIII.

النوع نفسه يشتغل بالتمثيل التام أكثر مما يشتغل بالتكثيف الأنيق. وهي الظاهرة التي قد تفسر دون شك لماذا تمثل الرواية النوع القابل للترجمة بسهولة، وفي الوقت ذاته لماذا العديد من الروائيين الكبار دون شك، بدءا من رتشاردسن وبلزاك ووصولا الى هاردي ودوستويفسكي، يكتبون ببلاهة غالبا، وبخشونة بالغة أحيانا؛ ولماذا الرواية أقل حاجة الى التعليقات التاريخية والأدبية، إذ أن مواضعاتها الشكلية ترغمها على أن تقدم شروحها الخاصة.

II

وهذا كاف عن التماثلات الرئيسية بين الواقعية الفلسفية والواقعية الأدبية. وهي لم تعرض بصفتها دقيقة؛ ذلك بأن الفلسفة شيء والأدب شيء آخر. ولا تستند هذه التماثلات على افتراض أن التقاليد الواقعية في الفلسفة كانت علة واقعية الرواية. يحتمل أن تكون هناك بعض التأثيرات، خاصة عن طريق لوك الذي أثر فكره في كل أوساط القرن الثامن عشر. لكن إذا كانت هناك علاقة سببية لها بعض الأهمية، فمن المحتمل أنها مباشرة بشكل قليل جدا: إذ يجب النظر الى الابتكارات الفلسفية والأدبية كذلك بصفتها التجليات الموازية لتحول أكبر ألا وهو التحول الكبير للحضارة الغربية منذ عصر النهضة، الذي استبدل صورة عالم وسيطي موحد بصورة أخرى مختلفة جدا، وهي الصورة التي تقدم لنا أساسا مجموعة في طور التكون، ولكن دون تنظيم سابق، وهي المجموعة التي تشمل عناصرها أفرادا متميزين يعيشون تجارب خاصة في أزمنة وأمكنة خاصة.

و مع ذلك، ندرك هنا تصورا محدودا جدا، ذلك أن التماثل مع الواقعية الفلسفية يساعد على عزل وتحديد الطريقة السردية المميزة للرواية. ويتعلق الأمر، مثلما أشرنا الى ذلك، بمجموع التقنيات التي اعتمدتها الواقعية الفلسفية في سعيها للتأكد من الحقيقة وعرضها ولا تنحصر هذه الوسائل في الفلسفة قطعا؛ بل يسعى المرء في الواقع الى متابعتها كلما التمسنا العلاقة بالواقع داخل عرض ما لحدث ما. وبناء عليه، يمكن للطريقة الروائية في تقليد الواقع أن تلخص بأساليب مستعارة من مجموعة أخرى من الاخصائيين في الابستمولوجيا : هيئة محكمة. فانتظار هيئة المحكمة وانتظار قارىء الرواية يتفقان في جملة أمور : إذ يريدان معا

معرفة «كل ملابسات» حالة معطاة ـ أي لحظة وموضع الحدث؛ ويطلبان معا أن تبين لهما هوية الأطراف المعنية، وسيرفضان حججا متعلقة بأي كان سير *طوبي بلش* أو *السيد بادمان* ـ والأقل تعلقا بكلوي التي لا تحمل اسما عائليا ،التي هي مثل «أيها الناس»؛ وينتظران أيضا من الشهود حكاية القصة «بلغتهم الخاصة». إن هيئة المحكمة تمتلك في الواقع «رؤية ظرفية»، وهو ما كان ث. كرين قد اعتبره وجهة النظر المميزة للرواية[40].

إن التقنية السردية التي تجسد الرواية عبرها هذه الرؤية الظرفية يمكن تسميتها الواقعية الشكلية للرواية. ونقول شكلية لأن كلمة «واقعية» لا تؤول هنا إلى أي هدف أو عقيدة أدبية خاصة، بقدر ما تؤول فقط إلى مجموعة من الأساليب السردية التي نجدها مجتمعة في الرواية غالبا، وفي أنواع أدبية أخرى نادرا، بحيث يمكن اعتبارها الأساليب النوعية للشكل نفسه. إن الواقعية الشكلية هي في الواقع التجسيد السردي للمقدمة التي كان ديفو ودتشاددسن قد قبلا بها حرفيا، ولكنها ضمنية في الشكل الروائي عموما : إنها المقدمة أو المواضعة الأولى القاضية بكون الرواية عرضا تاما وأصيلا للتجربة الإنسانية، ومن تم فهي ملزمة بأن تقدم لقرائها جزئيات القصة وفردية الشخصيات المعنية كذلك، والظروف الزمكانية المحيطة بأعمالهم، وهي الجزئيات التي تقدم عبر استعمال واسع للغة مرجيعة، لا نجده في الأشكال الأدبية الأخرى.

إن الواقعية الشكلية، كقواعد البرهان، ليست سوى مواضعة طبعا. وليس هناك سبب في أن يكون العرض الذي تقدمه عن الحياة الإنسانية أكثر صحة من العروض التي تمر عبر المواضعات المختلفة للأنواع الأدبية الأخرى. إن مجلى الأصالة الكلية للرواية، يجعل الالتباس بخصوص هذه المسألة ممكنا؛ ونزوع بعض الواقعيين والطبيعيين نحو نسيان كون التصوير الدقيق لواقع راهن لا ينتج بالضرورة عملا أدبيا يحمل حقيقة فعلية أو قيمة أدبية دائمة، هو المسؤول جزئيا عن زوال التعاطف اليوم مع الواقعية والأعمال الأدبية الواقعية عامة. ومع ذلك، يمكن لفقدان التعاطف هذا أن ينتج التباسا نقديا، يجعلنا نرتكب الغلط المقابل؛ ذلك أن هذا الوعي الذي نملكه بخصوص بعض العيوب في غايات المدرسة الواقعية، يجب ألا

40."A Estimate" , Works, III, p 37.

ندعه يخفي هذا المجال الهام الذي تستعمل الرواية عامة، عند **جويس** مثلما عند زولا، بخصوصه الوسائل الأدبية التي أسميناها هنا الواقعية الشكلية. ويجب ألا ننسى كذلك أن للرواية - مثلما لباقي المواضعات الأدبية - إيجابياتها الخاصة المتميزة، وذلك بالرغم من أن الواقعية ليست أكثر من مواضعة. إن مختلف الأشكال الأدبية تقلد الواقع بدرجات مختلفة جدا؛ وتتيح الواقعية الشكلية للرواية تقليدا مباشرا للتجربة الفردية مستوعبة داخل محيطها الزمكاني، مباشرة تفوق ما تقوم به الأشكال الأدبية الأخرى. ومن ثَم، فإن مواضعات الرواية أقل تشدداً في منظور الجمهور من معظم المواضعات الأدبية: وهو ما يفسّر بالتأكيد السبب الذي جعل معظم القراء، منذ القرنين الماضيين، يجدون في الرواية الشكل الأدبي الأكثر قدرة على إشباع رغباتهم في توافق وثيق بين الحياة والفن. ولا تنحصر إيجابيات التوافق الوثيق والمفصّل مع الحياة الواقعية، مثلما تقدمها الواقعية الشكلية، في المساهمة في شعبية الرواية فقط؛ بل ترتبط كذلك بخصائصها الأدبية الأكثر تميزاً، كما سنرى لاحقاً.

وبمعنى أكثر دقة، من الواضح أن **ديفو** و**رتشاردسن** لم يكتشفا الواقعية الشكلية؛ بل طبّقاها فقط تطبيقا أكثر اكتمالا لم نعهده من قبل. ذلك أن **هوميروس** مثلا، مثلما أشار إلى ذلك **كارلايل**[41]، يقاسمهما هذا «الوضوح السامي في الرؤية» المتوفّر في أعمالهما؛ وتوجد مقاطع عديدة في التخييل المتأخر، بدءاً من رواية *حمار الذهب* ووصولاً إلى رواية *أوكاسان ونيكوليت*، ومن شوسير إلى بونيان، تُقدِّم فيها الشخصيات ومحيطها ضمن خصوصية أصيلة أصالة ما يجده المرء في أيٍّ من روايات القرن الثامن عشر. غير أن هناك اختلافاً هاماً: فعند **هوميروس**، وفي أعمال التخييل الأولى، تنْدُر هذه المقاطع نُدرةً نسبية، وتتوفر بالأحرى على وضعية خارجية بالقياس إلى المحكي المحيط بها؛ إذ لم تكن البنية الأدبية موجّهة في كليتها بانتظام نحو الواقعية الشكلية، وخاصة الترسيمة التي كانت تقليدية عادةً وغير محتملة بشكل كبير غالباً، والتي كانت في صراع مباشر مع مبادىء الواقعية. وإن أعلن كتّابٌ سابقون عن هدف واقعي كلياً، مثلما فعل كثير من كُتّاب القرن السابع عشر، فإنهم لم يتبعوه بإخلاص. فلقد أكّد العديد

41. "Burns", Critical and Miscellaneous Essays, New york, 1899, I, p 276-277.

من الكتاب أن تخييلهم كان صحيحا تماما، ونجد من بينهم - إذا شئنا ألا نذكر إلا البعض - **لاكالپرونيد و رتشاردهيد و گرميلشوسن و بونيان و أفرابين وفورتيير**[42]. غير أن تصريحاتهم الأولية ليست أكثر إقناعاً من تلك التي يجدها المرء في معظم أعمال الهاجيو غرافيا الوسيطية، والتي تتشابه معها. ولم يكن هدف الاحتمال في الحالتين معا قد فُهم بعمق ليصل إلى الرفض الكُلي لكل المواضعات غير الواقعية التي كانت تحكُم النوع.

ولأسباب سنتناولها لاحقاً، كان لديفو ورتشاردسن استقلال لا سابق له عن المواضعات الأدبية التي كان بإمكانها أن تُعيق مقاصدهما الأولى، وتكيّفا مع متطلبات الحقيقة الحرفية بتفهم كبير. ولم يكن بإمكان لامب أن يكتب بخصوص أي تخييل قبل تخييل ديفو، وبلغة قريبة من لغة هازلت في حديثه عن رتشاردسن،[43] «إن تخييله يشبه قراءة حجج في محكمة العدل».[44] والمسألة مفتوحة لمعرفة ما إذا كان ذلك حسناً في ذاته؛ ويستحق ديفو ورتشاردسن شهرتهما بصعوبة إذا لم تكن لهما مبررات أخرى وأفضل لإثارة اهتمامنا. ومع ذلك، فليس هناك شك في أن تطور تقنية سردية قادرة على توليد مثل هذا الانطباع هو التجلي الأكثر وضوحاً لهذا التحول في النثر التخييلي الذي نسميه رواية. وعليه، فإن أهمية ديفو ورتشاردسن التاريخية تتوقف قبل كل شيء على المباغتة والإتقان اللذين أنشآ بهما ما يمكن اعتباره أصغر قاسم مشترك للجنس - «الرواية في مجموعها» - ألا وهو واقعيته الشكلية.

ترجمته إلى الفرنسية : فاني دولوز

ترجمه عن الفرنسية : عبد الجليل الأزدي

---

42. A. Tiege, "Apiculiar phase of the theorie of réalism in pre-Richardson prose-fiction", PMLA, XXVII (1913), p 213-252.

43. "Il entreprend de secrire chaque objet de chaque actio comme si un témoin culaire avait fait une deposition de l'ensemble"
(Lectures on the Englixh comic writers, New york 1845,p 138)

44. Lettre à Walter Wilson, 16 décembre 1822, publiée dans Memoirs of the life and times of Daniel Defoe, Londres, 1930, III, p 428.

رولان بارط

أثر الواقع*

عندما يصف فلوبير القاعة التي تجلس فيها مدام أوبان، مخدومة فيليسيتيه، يخبر بأن «*بيانا قديما كان ينوء، تحت مضغاط، بكومة هائلة من الصناديق وعلب الكرتون*[1]»؛ وعندما يروي ميشليه قصة موت شارلوت كورداي ويحكي أنها تلقت في سجنها، قبل مجيء الجلاد، زيارة رسام صنع لها صورة، فينتهي إلى التحديد بأنه «*بعد ساعة ونصف. سُمع طرق خفيف على باب صغير كان خلفها*[2]»؛ عندئذٍ فإن هذين المؤلفين (من بين آخرين كثر) ينتجان جزئيات يغفلها التحليل البنيوي، المشغول، عادة وحتى الآن، بإبراز تمفصلات المحكي الكبرى ومنهجتها، سواء اطرحنا من القائمة جميع الجزئيات «الزائدة» (على البنية)بعدم الحديث عنها، أم عاملنا هذه الجزئيات نفسها (وقد جرّب كاتب هذه السطور ذلك بنفسه)[3] باعتبارها «حشوا» (وساطات)، تؤثر فيه قيمة وظيفية غير مباشرة، بقدر ما يشكل في، انضيافه، قرينة ما على المزاج أو الجو، وهكذا يمكن للبنية أن تسترده في النهاية.

ويبدو مع ذلك أن على التحليل حتماً - إذا كان يوده أن يكون شاملاً (وما قيمة منهج لا يحلل كل موضوعه، أي، والحالة هذه، كل سطح النسيج السردي؟)،

---

* هذا المقال كان قد نُشر أصلا في: Communications, 11, 1968
وقد نُشرت ترجمته العربية بمراجعة د. محمد برادة ضمن : مجلة «عيون المقالات» عدد 11، سنة 1988، ص ص 80 - 86.

1 - Un coeur simple, in trois contes, Paris, charpentiers - Fasquelle, 1893, p.4

2 - Histoire de France, la revolution, Tome V, Lausane, Rencontre, 1967, p 292.

3 - "Introduction à l'analyse structurale des Récits", in R. Barthes et al., Poétique du Récit, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57.

وهو يسعى في الوصول إلى الجزئية المطلقة والوحدة اللامنقسمة والانتقال العابر، كيما يعين له مكاناً في البنية ـ أن يجد جزئيات لا تسمح أية وظيفة (مهما كانت غير مباشرة) بتبريرها: هذه الجزئيات فاحشة (من وجهة نظر البنية)، أو تبدو، وهذا أكثر إقلاقاً، مرتبطة بضرب من *الترف* في السرد، مسرف إلى درجة الاستغناء عن جزئيات «غير نافعة» وبالتالي رفع كلفة الخبر السردي في مقاطع معينة من النص. لأنه إذا أمكن، في وصف **فلوبير**، أن نرى عند الاقتضاء في جزئية البيان قرينة على المكانة البورجوازية التي تحتلها مالكته وفي جزئية علب الكرتون قرينة على الفوضى وعلى ما يشبه شغار التركة، صالحتين للايحاء بجو منزل **أوبان**، فإنه لن تبدو أية غاية مبرّرة للارجاع إلى المضغاط، الذي هو شيء ليس لائقاً ولا مهماً ومن ثمّ لا يخص طبقة **الوجهاء**، من أول وهلة؛ وفي جملة **ميشليه**، تعترضنا الصعوبة نفسها في تحليل جميع الجزئيات بنيوياً لأنّ مجيء الجلاد عقب الرسام هو وحده الضروري للقصة، أما الوقت الذي استغرقته الوضْعة وحجم الباب ووضعه فهي جزئيات غير نافعة (لكن موضوعة الباب ورفق الموت الذي يدق لهما قيمة رمزية أكيدة). وبناء عليه، فإن «الجزئيات غير النافعة» تبدو محتومة، حتى وإن لم تكن كثيرة العدد، لأن كل محكي، وعلى الأقل كل محكي غربي من النمط المتداول، يتوفر على بعض منها.

إن الجزئية غير الدالّة[4] (ونستخدم هذه الكلمة بمعناها القوي الذي هو: المطروح، حسب الظاهر، من بنية المحكي الدلالية) تُمتُّ بصلة إلى الوصف، حتى ولو بدا الشيء لا تقرره إلا كلمة واحدة (فالواقع، بل الكلمة الخالصة لا توجد؛ ومضغاط **فلوبير** لم يذكر لذاته، بل وُضِع وتنُووِل في مركب مرجعي وتركيبي معا)؛ من هنا يتأكد الطابع الملغز الذي يميز كل وصف، والذي يجب أن نتحدث عنه بإيجاز. فبنية المحكي العامة، وهي على أية حال تلك التي حللت هنا وهناك حتى الآن، تبدو توقعية أساسا؛ وإذا بسطنا إلى أقصى حد، ولم نعتبر اللغات والابطاءات وتغييرات الاتجاه وخيبات الأمل التي يفرضها المحكي مؤسّسياً على هذه الخطاطة، أمكننا القول إن شخصا ما يقول للبطل (أو القارىء، وهذا لا يهم) في كل تفصل من

4 ـ في هذه الإلمامة، لن نضرب أمثلة على الجزئيات «غير الدالة»، لأن غير الدال لا يمكن أن يبرز إلا على مستوى بنية واسعة جداً: فعندما تذكر جزئية لا تكون دالة ولا غير دالة، لأنه لابد لها من سياق سبق تحليله.

تمفصلات المركب السردي: إذا تصرفت بمثل هذه الكيفية، وإذا اخترت مثل هذا الطرف من الخيار، فإن ما ستحصل عليه هو كذا (وطابع هذه التوقعات *المروي* لا يفسد طبيعتها العملية). وخلاف ذلك تماماً هو الوصف؛ فهو لا علامة توقعية له؛ وبما أنه «قياسي»، فإن بنيته جمعية ولا تتضمن هذه المسافة، مسافة الاختيارات والخيارات التي تعطي السرد سيمًا *إدارة مركزية* واسعة، مُزَوَّدة بزمنية مرجعية (وليست بعد خطابية فقط). وهذا تعارض له أهميته إناسيا: فعندما أخذ الناس يتصورون، تحت تأثير أعمال **فون فريش**، أن النحل يمكن أن تكون له لغة، كان لابدّ من ملاحظة أنه إذا كانت هذه الحيوانات تمتلك نسقاً توقعياً يميز رقصاتها (لجمع القوت)، فإنه لا شيء فيه يقارب وصفاً[5]. هكذا يبدو الوصف كأنه ضرب من «خاصية» اللغات التي يقال لها عالية، بالقدر، المفارق ظاهريا، الذي لا تبرزه أية غائية عمل أو تواصل. ويشير تفرد الوصف (أو «الجزئية غير النافعة») في النسيج السردي وعزلته إلى سؤال له أهمية كبرى بالنسبة للتحليل البنيوي للمحكيات. هذا السؤال هو: هل كل شيء دال في المحكي، فإذا كان الجواب بالنفي، أي إذا بقيت في المركب السردي بعض المناطق غير الدالة، فما هي في آخر المطاف دلالة عدم الدلالة هذا إن صحّ التعبير؟

بادىء ذي بدء، يجب التذكير بأن الثقافة الغربية، في أحد تياراتها الكبرى لم تترك الوصف بعيداً عن المعنى فزوّدته بغائية أقرّتها المؤسسة الأدبية أيّما إقرار. هذا التيار هو البلاغة وهذه الغائية هي غائية «الجميل»، إذ كانت للوصف وظيفة جمالية خلال مدة طويلة. وقد أضاف العصر القديم في وقت مبكر جداً إلى نوعي الخطاب الوظيفيين بوضوح، وهما القضائي والسياسي، نوعاً ثالثاً هو التقويمي، وهو خطاب أبّهة، مرصود لنيل إعجاب المستمعين (وليس لإقناعهم مطلقا)، كان يتضمن - مهما كانت قواعد استعماله الطقوسية: إطراء بطل أو تأبين ميّت - بذور فكرة غائية جمالية اللغة؛ وكان، في البلاغة الجديدة الاسكندرية (أي بلاغة القرن الثاني بعد الميلاد)، افتتان بالاعلان الصريح، وهو قطعة رائعة متميزة، قابلة للاقتطاع (وبالتالي لها غايتها في ذاتها، المستقلة عن كل وظيفة شاملة)، كان موضوعها هو

---

5 - F. Bresson, "la signification", in Problemes de psycholinguistique, Paris, P.U.F. 1963.

وصف الأمكنة أو الأزمنة أو الأشخاص أو الأعمال الفنية، وهو تقليد استمر قائماً عبر العصر الوسيط. ففي هذا العصر (وقد أكد كورتيوس على ذلك كثيرا)[6]، لم يكن الوصف خاضعاً لأية واقعية؛ فلا أهمية لحقيقته (أو لمشابهته للواقع أيضا)؛ ولا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي؛ فما يهم وحده هو القيد الذي يفرضه الجنس الوصفي؛ فليست مشابهة الواقع هنا مرجعية، بلّ هي خطابية صراحة لأن قواعد الخطاب النوعية هي التي تصنع القانون.

وإذا قفزنا إلى فلوبير، تبيّن لنا أن غاية الوصف الجمالية لا تزال قوية جداً. فقد أخضع وصف «روان» (وهو مرجعي واقعي إن شئنا)، في رواية *مدام بوفاري*، لقيود طاغية لما يمكن تسميته بمشابهة الواقع الجمالية، كما تثبت التصحيحات التي أدخلت على هذا الجزء في أثناء ستة تحارير متتابعة[7]. نتبيّن فيه بداءة أنّ التصحيحات لا تصدر إطلاقا عن اعتبار متزايد للنموذج مادامت «روان»، كما أدركها فلوبير، تظل هي نفسها على الدوام، أو على الأصح، إذا تغيرت من نسخة لأخرى، فلسبب واحد هو ضرورة تكثيف صورة أو تحاشي تكرار صوتي تستهجنه قواعد الأسلوب الجميل، أو «ترتيب» توفّق في التعبير عارض تماما[8]؛ ثم نتبيّن فيه أن النسيج الوصفي، الذي يبدو من أول وهلة كأنه يولي اهتماما كبيرا (بحجمه، والاعتناء بجزئيته) للموضوع «روان»، ما هو في الواقع إلاّ نوع من الموضوع المكرّس لتلقي حلي بعض الاستعارات النادرة، السّوّاغ المحايد، النثري، الذي لا يدثر الجوهر الرمزي الثمين، كما لو كان ما يهم في «روان» هو المحسنات البلاغية وحدها التي يلائمها منظر المدينة، وكما لو لم تكن «روان» لافتة للنظر إلا باستبدالاتها (*الصواري كغابة من الإبر، الجزر كأنها أسماك كبيرة سوداء موقوفة، السحب كأنها أمواج هوائية تتحطم في صمت على جرف*)؛ ونتبيّن فيه أخيرا أن الوصف كله مصوغ بغية إيجاد قرابة بين «روان» ولوحة؛ إنها مشهد

---

6 - La littérature européenne et le moyen age latin, Paris, 1956. ch.X.

7 - لقد أعطى نُسَخَ هذا الوصف المتتابعة الست، أ. ألبالا، ضمن:

Le travail du style, Paris, Armand Colin, 1903, p 72 sq.

8 - وهي إوالية عاينها بول ڤاليري جيدا في littérature عندما علق على بيت شعر لشارل بودلير "La servante au grand coeur..." («خطر هذا البيت لبودلير... فواصل بودلير. وقد دفن الخادمة تحت مرجة، وهو أمر مخالف للعادة، لكنه ملائم للقافية، إلخ»)

مرسوم تتولاه اللغة («هكذا كان المنظر برمّته يبدو، إذا نظر إليه من عل، جامداً كأنه لوحة»)؛ ويحقق الكاتب هنا التعريف الذي عرّف به **أفلاطون** الفنان، الذي هو صانع من الدرجة الثالثة، مادام يقلّد ما قد كان تظاهراً لجوهره[9]. هكذا فمع أن وصف «روان» «غير ملائم» تماما للبنية السردية في رواية «*مدام بوفاري*» (فنحن لا نستطيع إلحاقه بأيّة مقطوعة وظائفية ولا بأي مدلول مزاجي أو جوي أو حكمي) فإنه ليس فاحشاً على الإطلاق، بل يبدو مبرّرا بقوانين الأدب على الأقل، إن لم يكن بمنطق العمل الأدبي: فـ «معنا»، موجود، ويتعلق بالتقيد بقواعد التمثيل الثقافية، وليس بالنموذج.

غير أن غاية الوصف الفلوبيري الجمالية ممتزجة تماماً بمقتضيات «واقعية»، كما لو كانت صحة المرجع، المتعالية عن كل وظيفة أخرى أو غير المكترثة بها، توجّه أو تبرر وحدها، على ما يبدو، وصفه أو - في حالة الأوصاف المختزلة في كلمة واحدة - الإشارة إليه؛ ذلك بأن القيود الجمالية مشبعة هنا - على سبيل العذر، على الأقل - بقيود مرجعية: فمن المحتمل، لو وصلنا إلى «روان» على متن عربة، أن تكون الرؤية التي قد تكون لدينا ونحن ننزل الشاطىء الذي يؤدي إلى المدينة مختلفة «موضوعيا» عن البانوراما التي يصفها فلوبير. ولهذا المزيج - أو هذا التشابك - من القيود ميزة مزدوجة هي أن الوظيفة الجمالية، وهي تمنح «القطعة» معنى، توقف ما قد يمكن تسميته بدوخة الجزئية؛ لأنه لا شيء يستطيع أن يشير إلى سبب إيقاف جزئيات الوصف هنا وليس هناك، في اللحظة التي قد لا يعود فيها الخطاب موجها ومقيّدا بالضرورات البنيوية للأحدوثة (وظائف وقرائن): فلو لم يكن كل «مشهد» خاضعاً لاختيار جمالي أو بلاغي، لما استنفده الخطاب: فقد تكون دوما هناك زاوية، جزئية، تغيير في الفضاء أو في اللون مما يجب نقله ووصفه؛ ثمّ إنّ الوصف الواقعي، وهو يفترض المرجع واقعيا، ويتظاهر باتباعه بكيفية مستعبدة، يتحاشى الانقياد لنشاط الاستيهامية (وهو احتياط كانوا يظنونه ضرورياً لـ «موضوعية» القص)؛ وقد أضفت البلاغة القديمة صبغة مؤسّسية نوعا ما على الاستيهام تحت اسم محسّن بلاغي خاص هو *الوصف المؤثر**، المكلف بـ «إطلاع المستمع على الأشياء»، لا بكيفية محايدة، معاينة، بل بالإبقاء للتمثيل على كل

- République, x, 599.

بريق الشوق (وكان ذلك يشكل جزءا من الخطاب الموضّح توضيحا عميقا، ذي الدارات الملونة: illustratio oratio)؛ وعلى الواقعية، وهي تتخلى صراحة عن قيود الشفرة البلاغية، أن تبحث عن سبب جديد للوصف.

وتشترك فضلات التحليل الوظائفي التي لا يمكن اختزالها في أنها تشير إلى ما نطلق عليه عادة تسمية «الواقع الملموس» (إشارات بسيطة، مواقف عابرة، أشياء تافهة، أقوال متكررة). وهكذا يبدو الـ«تمثيل» المطلق للـ«واقع» والقص المجرد لـ«ما يحدث» (أو ما حدث) كأنه مقاومة للمعنى؛ وتؤكد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير بين التجربة المعيشة (الحي) والمعقول؛ ويكفي التذكير بأن الإرجاع الوسواسي إلى «الملموس» (في ما نطلبه بلاغيا من العلوم الإنسانية والأدب والسلوكات) مسلح دوماً، في أدلوجة عصرنا، كأنه آلة حربية ضدّ المعنى، كما لو أنّ الذي يعيش لا يمكنه أن يدل - والعكس بالعكس. إن مقاومة « الواقع» (في شكله المكتوب طبعا) للبنية محصور جدا في المحكي التخييلي، القائم من الأساس على نموذج ليست له، في خطوطه الكبرى، إلا قيود المعقول؛ لكن هذا «الواقع» نفسه يصير مرجعا أساسيا في المحكي التاريخي، المفروض أنه يروي «ما حدث فعلا»: عندئذٍ لا تهمُّ عدم وظيفية جزئية، منذ أن يقرر «ما حدث» لأن الـ«واقع الملموس» يصير تبريراً كافياً للكلام. والواقع أن التاريخ (أي الخطاب التاريخي historia rerum gestarum) هو نموذج هذه المحكيات التي تقبل أن تملأ فجوات بين وظائفها بجزئيات زائدة بنيوياً، فمن المنطقي أن تعاصر الواقعية الأدبية، إلا في بضعة عقود، سيادة التاريخ «الموضوعي» التي يجب أن تضيف إليها التطور الراهن للتقنيات والأعمال والمؤسسات القائمة على الحاجة الملحة إلى تأصيل الـ«واقع»، ألا وهي التصوير الشمسي (وهو شهادة خام على «ما كان هنا»)، الريبورتاج، معارض الأشياء القديمة (ويثبت هذا، كفاية، بنجاح معرض توت عنخ أمون)، وسياحة الآثار التذكارية والأماكن التاريخية. فكل هذا يقول إن الـ«واقع» معروف بالاكتفاء الذاتي، ويقول إنه قوي بما فيه الكفاية لكي يكذب كل فكرة «وظيفية» وإن تحدثه لا يحتاج إطلاقاً لأن يدرج في بنية وإن *ماضي* الأشياء مبدأ كافٍ للكلام.

ومنذ العصور القديمة، كان «الواقع» إلى جانب التاريخ؛ إلا أن ذلك كان

لأجل التعارض بكيفية أفضل مع المشابه للواقع، أي مع نظام المحكي (التقليد أو «الشعر») بالضبط. وعاشت الثقافة الكلاسية كلها خلال قرون على الفكرة القائلة إن الواقع لم يكن يستطيع إطلاقاً أن يحمل عدواه إلى مشابهة الواقع؛ وذلك أولاً، لأن مشابهة الواقع لم تكن قط سوى المرتأى لأنها خاضعة تماماً للرأي (رأي الجمهور)؛ وكان بيير نيكول Pierre Nicole يقول: «لا *ينبغي النظر الى الأشياء كما هي في ذاتها، ولا كما يعرفها من يتكلم أو يكتب، بل يجب النظر إليها بالقياس إلى ما يعرفه عنها أولئك الذين يقرأون أو يستمعون فقط*[10]»؛ ثم لأنه عام غير خاص، وهذا هو التاريخ، كما في الاعتقاد (مما ترتب عنه الميل، في النصوص الكلاسية، إلى إضفاء صبغة وظيفية على جميع الجزئيات، وإلى إنتاج بُنى قوية وإلى عدم ترك أي جزئية تحت كفالة «الواقع» وحدها، على ما يبدو)؛ وأخيرا لأن النقيض في المشابه للواقع، ليس مستحيلا أبداً، مادامت الجزئية تقوم فيه على رأي الأغلبية، ولكنه ليس بالرأي المطلق. إنّ الكلمة البارزة المضمرة في منطلق كل خطاب كلاسي (خاضع للمشابه للواقع القديم) هي: ésto (ليكن، هب..). وقد تخلّت الجزئية «الواقعية»، المجزأة، البيقْرجية، إن صحّ التعبير، التي نثير حالتها هنا، عن هذا المدخل الضمني، فاحتل مكانة في النسيج السردي وهو يتخلص من كل فكرة مبطنة تسليمية. لهذا بالضبط، توجد قطيعة بين المشابه للواقع القديم، والواقعية بالضبط (ولنفهم من هذا كلّ خطاب يقبل بتحدثات يسندها المرجع وحده).

من الناحية الدلالية، تتكون الـ «جزئية الملموسة» من الترابط المباشر بين مرجع ودال؛ فالمدلول مستبعد من الدليل، ومعه طبعا، إمكان تطوير شكل للمدلول، أي البنية السردية ذاتها، في الواقع (فالأدب الواقعي سردي، حقاً، غير أن ذلك لم يكن إلا لأن الواقعية في ذاتها مجزأة وشاردة ومحصورة في «الجزئيات» ولأن المحكي الأكثر واقعية الذي نستطيع تصويره يتطور تبعا لطرق لا - واقعية). وهذا ما نستطيع تسميته الوهم المرجعي[11]. وحقيقة هذا الوهم أن «الواقع» عاد إلى

---

10 - ذكره:

R. Bray, Formation de la doctrine classque, Paris, Nizet. 1963, p 208.

11 - وهو وهم يوضحه توضيحا البرنامج الذي حدده للمؤرخ: «أن يكون حقيقيا ببساطة، أن يكون ما هي عليه الأشياء، ألا يكون غيرها ألا يكون شيئا إلا بها، مثلها، على قدرها» (ذكره: C: Jul-lian, Historiens Francais du XIXe siecle, Paris, Hachette, s. d, p LXIII) -

التحدث الواقعي بما هو دليل إيحاء بعدما حذف منه بما هو دليل تقرير؛ وذلك لأن هذه الجزئيات إذ تعتبر مقررة للواقع مباشرة، لا تفعل سوى أنها تدل عليه، طبعا: فمضغاط فلوبير والباب الصغير لدى ميشليه لا يقولان في آخر المطاف غير هذا: **إننا الواقع**؛ وعندئذٍ تكون مقولة الـ «واقع» (وليس محتوياته العارضة) هي المدلول عليها؛ وبعبارة أخرى، يصبح نقص المدلول ذاته لصالح المرجع وحده، دالّ الواقعية بالذات: يحصل **أثر الواقع**، وهو أساس لهذا المشابه للواقع غير المعترف به الذي يكون جماليات جميع الأعمال الأدبية الشائعة للحداثة.

ويختلف هذا المشابه للواقع الجديد كثيراً عن المشابه للواقع القديم، لأنه ما هو بمراعاة «قوانين النوع» ولا هو بقناعها، بل يصدر عن نية تشويه طبيعة الدليل الثلاثية ليجعل من الجزئية الملتقى الخالص بين الشيء وعبارته. إن تفتيت الدليل - الذي يبدو شغل الحداثة الشاغل - حاضر في المشروع الواقعي حقاً، لكن بكيفية ارتدادية نوعا ما، مادام يتم باسم امتلاء مرجعي، بينما يتعلق الأمر، اليوم، على العكس من ذلك، بإفراغ الدليل وتوسيع موضوعه توسيعاً غير محدود إلى درجة وضع جماليات «التمثيل» القديمة، موضع تساؤل جذري.

ترجمه : محمد معتصم

راجعه : محمد بـــرادة

ميكائيل ريفاتير

الوهم المرجعي*

إن ما يرتسم جانبيا وراء عنواني اللغزي والفلسفي، هو مسألة الدلالة في الشعر. فاللغة الشعرية تختلف عن الاستعمال اللغوي المشترك، وهو أمر يعرفه القارىء الأقل اطلاعا معرفة غريزية. أما معرفة ما يقوم عليه هذا الاختلاف بالضبط، فذلك أمر أقل وضوحا، غير أن غريزتنا تنبهنا هنا أيضا إلى أن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر.

إن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة. فحتى الوصف الأكثر طبيعية ليس مجرد حدث حقيقي : إنه يبدو موضوعا جماليا ذا إيحاءات عاطفية. وليس التمثيل الأدبي للواقع، أي المحاكاة، إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلا للإدراك. وهذا الادراك ردُّ فعل على نقل المعنى أو تشويهه أو ابتكاره. ويكون النقل عندما ينزلق الدليل من معنى إلى آخر، و«تَحُلُّ» كلمة «محل» أخرى، كما في الاستعارة. ويكون التشويه، عندما يكون هناك غموض أو تناقض أو لغو. ويكون الابتكار، عندما يكون الحيز النصّي هو المبدأ المنظم الذي بمقتضاه تنشأ دلائل من عناصر لغوية ربما هي تافهة في سياقات أخرى ـ وهي مثل الدلالات التي تنشأ من التناظر، من القوافي، الخ. وقد دُرست الدلالة غير المباشرة منذ بدايات البلاغة حتى الدلائليات الحديثة، ولكنها درست بصفتها ظاهرة منغلقة بدقة في النص. وتقوم أفيد مقاربة ـ وهي المقاربة المرضية الوحيدة في الواقع ـ على تناول القارىء والقصيدة معا، أي المؤوِّل والمؤوَّل. وذلك لأن الظاهرة الأدبية ليست في المؤلف، كما ظن النقاد زمنا طويلا، ولا في النص المعزول، بل هي في جدلية بين النص والقارىء.

وبعبارة أدق، إن الاعتقاد الأساسي للقارئ بخصوص اللغة المكتوبة يستمده من استعماله اليومي للسان؛ وهذا الاعتقاد هو : أن الكلمات تدل تبعا للأشياء، وأنا لن أستخدم مصطلح الأشياء، بل سأستخدم مصطلح المرجع،الذي أدخله أوكدن

(*) نشر هذا المقال بالأنجليزية أصلا ضمن :
Columbia Review, 57, 2 (hiver 1978).

و ريتشاردز، مادام استعمال مصطلح الشيء محصورا في الماهية المادية، بينما الموضوع الذي يُرْجَعُ إليه مفهوم غير مادي في أغلب الأحيان. فهو يمكنه ألا يكون له أي وجود فيزيائي (فلا وجود لقارن واقعي يشابه الكلمة «قارن»)، أو يكون وهما أو كذبا أو خيالا. وعلى كل حال، مادام مصطلح المرجع يدل على كل ما يمكن التفكير فيه أو التلميح إليه، فإن إوالية الإرجاع الخاصة تعمل باستمرار سواء أكان ما يرمي إليه ماديا أم لا، وخياليا أم لا. ثم إن مصطلح الإرجاع ينطوي على مزية تضمُّن الخارجية : فالمرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل؛ وهو يفترض حُجّة خارجية أو بداهة فعلية تمكن القارئ من إثبات صحة الكلمات. إن وجود واقع غير لفظي خارج كون الكلمات مسألة أكيدة. غير أن الاعتقاد الساذج بوجود صلة مباشرة بين الكلمات والمراجع وهمٌ، وذلك لسببين : أحدهما عام وصالح لكل وقائع اللسان؛ والآخر خاص بالأدب.

إن السبب اللساني يجعل البنية الدلالية تتدخل. فالكلمات، بصفتها أشكالا فيزيقية، ليست لها علاقة طبيعية بالمرجع البتة : إنها أعراف جماعية، مرتبطة اعتباطيا بمجموعة من المفاهيم بخصوص المراجع، أي بأسطورة عن الواقع. وهذه الأسطورة، أي المدلول، تعترض بين الكلمات والمرجع. ومع ذلك يتشبث مستعملوا اللسان بتوهمهم أن الكلمات تدل في علاقة مباشرة بالواقع، لأسباب عملية، لاسيما أن لهم عن الأشياء فكرة تشكلها جزئيا مفاهيم المدلول ذاتها، كما لو أن الكلمات تولّد الواقع.

وكما يستبدل الوهم القصدي النص بالمؤلف خطأ، كذلك يستبدل الوهم المرجعي التمثيل بالواقع خطأ، ويميل خطأ إلى إحلال التمثيل محل التأويل الذي يفترض فينا أن نُخضعه له. وبالرغم من ذلك لا يمكن الاكتفاء بالخطإ وتجاهل آثاره، لأن هذا الوهم جزء لا يتجزأ من الظاهرة الأدبية، بصفته وهم القارئ. وهكذا فالوهم سيرورة لها مكانها في تجربتنا مع الأدب.

والمشكل أن النقاد يسقطون في الفخ هم أيضا : فهم يضعون المرجعية في النص عندما تكون في القارئ، في عين الذي ينظر . أي عندما لا تكون غير تسويغ القارئ للنص. ويتأتى من ذلك أن مهمة المحلل هي بالضبط تبيان الإواليات التي تَتَسبَّب في هذا التسويغ والإواليات التي تتحكم في دلالة القصيدة، في اكتشافها التدريجي بقدر ما يتبدى التسويغ عاجزا عن إرضاء القارئ.

وفي هذا الطور يظهر نمط الوهم المرجعي الخاص بالأدب. إن كل شيء يُلعب في الاختلاف بين المعنى **والدلالة**. ففي اللغة اليومية، تبدو كل كلمة مرتبطة عموديا بالواقع الذي تدّعي أنها تمثله، ملصقة على مضمونها لصوق رقعة على بوتال، بما أن كل منها يكوِّن فكرة دالة متميزة. لكن في الأدب، تكون الوحدة المعنوية هي النص ذاته. فالآثار التي تحدثها الكلمات في بعضها (بصفتها عناصر شبكة تامة) تستبدل العلاقة الدلالية العمودية بعلاقة جانبية تنزع نحو إبطال المعنى الفردي الذي يمكن أن يكون للكلمات في القاموس، (بما أنها تتشكل في النص المكتوب). وينتهي الأمر بالقارئ الذي يحاول تأويل المرجعية، إلى اللغو : وهذا يجبره على البحث عن المعنى داخل الإطار المرجعي الجديد الذي يعطيه النص. وهذا المعنى الجديد هو الذي نسميه **دلالة**.

إن الدلالة، أي الصراع مع المرجعية الظاهرة، **تنتجها وتتحكم فيها خصائص النص**، التي تقوم أولا على أن النص يخضع لمجرى مزدوج؛ وتقوم الخصائص الأخرى على أنماط الحتم المضاعف الثلاثة.

هناك ورود في قصيدة "*نشيد إلى سالفادور دالي*" لفدريكو **گارسيا لوركا**، لكن لا يمكن لأية زهرة، بل لأي إرجاع إلى أزهار واقعية، أن تفسِّر معناها في هذه القصيدة. أولا وقبل كل شيء، إن *صيادي* ***كاداكيس*** (**وكاداكيس** هي القرية التي يعقد فيها **دالي** اجتماعاته حتي اليوم، كما هو معلوم) *ينامون على الشاطئ دون أن يحلموا. وفي عرض البحر، تكون وردة بوصلة لهم*. وفي مقطع ثان ـ ابتهال إلى **دالي** :

لكن أيضا وردة الحديقة التي تعيش فيها.

الوردة دائما، دائما، شمالنا وجنوبنا

وبكل بداهة، فإن الوردة الأولى، وردة الصيادين، ليست الوردة التي تُقطف من ساق شائكة، بل هي الوردة التي تُفحص على الطبقة العليا من باخرة : بالإسبانية rosa náutica [حرفيا : وردة الرياح؛ والمعنى : دوارة الرياح]، أي ميناء البوصلة الذي له رؤوس على شكل معين* مبسوطة كتويجات وردة. وباختصار، فإن النص يقول إجمالا : *بوصلة الصيادين هي البوصلة* ـ وهو حشو عديم الجدوى، صحيح تماما

(*) م. ع. ـ مُعَيَّن : في الرياضيات، مضلع رباعي الأضلاع متساويها.

فيما يخص وقائع الملاحة، ولكنه لا علاقة له بالقصيدة. وبالمقابل، فإن ما له علاقة بها هو أن الجملة مبنية بحيث تُخَلِّف الانطباع بأن زهرة واقعية تُتَّخذ بوصلة فعلا وهي غرابة موضعية طفيفة.

وتمنح هذه الجزئية الإناسية ـ الكاذبة البحّارة الفتنة المتصنعة التي نربطها بشخصيات رسوم جان ـ **أنطون واتّو**، التي هي رعاة يحافظون بواسطة عصي مزهرة على نظام قطعانهم. وبعبارة أفضل، إن السياق، حيث *ينام الصيادون على الشاطئ دون أن يحلموا*، وحيث *تكون وردة بوصلة لهم، في عرض البحر* ـ إن هذا السياق يبدو محوّلا وردتهم إلى برهان إضافي على نبل فطري، على موهبة ساذجة في الإمساك بفتنة الحياة في حالتها الطبيعية، كما يقال في الحكاية الشعبية إن اللص البنغالي قد ثقب ثقبا في جدار كهف، ولكنه ثقب على شكل رباب. إن هذا التأويل يحيط تماما بالأثر الشعري للمقطع. لكنه يفرض أن تكون الوردة زهرة، أي أنه يفرض اللغو على صعيد الملاحة الواقعية. إنه يدمّر المرجع الوحيد المقبول في سياق البوصلة أو البحّار. وفي المقطع الشعري الثاني، نواجَه بلغز مرتبط باللغز السابق هو : *لكن أيضا وردة الحديقة التي تعيش فيها*. وهذا يشبه تنويعا إضافيا على وردة الحديقة الرمزية في **العصر الوسيط**، على الصورة المألوفة للكمال الذي يتفتّح في نطاق روضة صوفية. لكن لا يكاد القارئ يسير في هذا الطريق حتى **يغيِّر البدلُ** (*الوردة، الوردة شمالنا وجنوبنا*) كلّ شيء، بما أنه يحوِّل **دالي** إلى الوردة الصوفية وإلى منارة لمريديه في آن واحد. ومع ذلك، فإذا فهمنا أنه يتيح لمريديه أن يعرفوا مواضعهم، فإننا لا نكون أحرارا في اختيار صورتنا، في رؤيته كأنه منارة أو كأنه نجمة القطب مثلا. إننا نُضطر إلى رؤيته كأنه وردة مزدوجة إن صح التعبير. وذلك لأن زهرة البحّار والزهرة الصوفية تحملان الإسم نفسه، ولأن الزهرة الصوفية تصير بالاستعارة البوصلة التي كانتها زهرة البحار حرفياً. ومن سوء الحظ أن اسم البوصلة الحرفية واسم البوصلة الاستعارية كلمة واحدة ليس غير. وبدلاً من أن نكون بصدد استعارة عادية (كلمة تستخدم بدلا من أخرى)، نكون في قلب الزهرة الواحدة في المفردة الواحدة بصدد معنيين متنافرين في آن واحد، أحدهما استعاري والآخر حرفي. وتعقيدا للأمور أكثر، فإن المعنى الحرفي يمكِّن الكلمة من أن تشتغل رمزيا بصفتها رمزا صوفيا. وبطريقة مماثلة، يقتضي منا النحوُ، في الصورة الأولى، على الشاطئ الإسباني، أن نفهم الوردة بمعناها الحرفي، بينما يجبرنا

إن الغموض الذي ينتظر في الشعر هو عامل وضوحه

السياق الملاحي على فهمها بمعناها الاستعاري، وهو أثر محيِّر لاسيما أن الأمر يتعلق باستعارة تقنية، استعارة ميتة، بحيث أن تسميةَ وردةِ بُوصلةً بالإسبانية تكون حرفية أيضا بمعنى من المعاني. ومن ثم يكون لدينا معنيان حرفيان في الوقت نفسه، وبالتالي معنيان متنافران. فهل نتحدث عن الالتباس أم عن تعداد الدلالة؟ إنه الحل الذي تبناه منظِّرو الأدب عادة : فمادام لا بد من أن تكون الكلمات العادية أحادية المعنى، في مثل هذه الحالات، فإن على الكلمات الشعرية أن تكون ملتبسة.

ولكن هذا غير صحيح، بسبب خاصية النص التي هي *المجرى المزدوج*: إن نصّاً يُقرأ مرتين بأكمله. القراءة الأولى، الاستكشافية، تعبُر الصفحة من أعلاها إلى أسفلها ومن بداية القصيدة إلى نهايتها. وخلال هذه القراءة يدرك القارئ *المعنى* (وليس الدلالة)، وظيفة الكلمات التي هي المحاكاة؛ وفي هذا الطور أيضا يدرك التنافرات، أو يلاحظ مثلا أن تعبيرا معيّنا لا يدل إلا إذا أوّل بصفة استعارة أو تهكّماً أو كناية أو ما شاكل ذلك. وباختصار، إن القراءة الأولى سيرورة تدرك بها اللاأنحويات : فالقارئ يلاحظها بمجرد ما تُوَلّد كلمة عبارة كان عليها أن تقصيها، وبمجرد ما تتناقض متضمَّنات كلمة مع افتراضاتها المسبّقة. أما طور القراءة الثاني، التأويلي، فهو طور استرجاعي : إذ أن القارئ، حين يتقدّم في النص، يتذكر ما قرأه منذ حين ويُعدِّل فهمه له في ضوء ما يستشفره الآن. وهكذا يقوم باستشفار بَنيوي : فحين يتقدم في النص، يتمكّن من معرفة أن منطوقاتٍ متتابعةً متعادلةٌ في الواقع. فتبدو عندئذ متغيِّرات للرحم البنيوي نفسه. ويدرك النص بصفته تنويعا على بنية، موضوعاتية أو رمزية أو غيرها، وهذا ما يشكِّل الدلالة.

وإذا كان التباس في قصيدة لوركا التي نحن بصددها، فإنه لا يكون إلا خلال القراءة الأولى، مادام التنافر المرجعي بين معنيي وردة يتلاشى عندما يُتفحَّص استرجاعيا. إلا ما كان من بروز التنافر من جديد، كلما أعيدت قراءة القصيدة من البداية إلى النهاية، حتى أنه لا يمكن إبعادُه أبداً أو التوصُّل إلى قراءة أخيرة ونهائية. وهذا هو السبب الذي يجعل القصيدة تحدياً مستمراً. إن فهمها تشويق، لحظة مؤقتة بين طوري القراءة. إن القصيدة لا تهدف إلى الإلتباس، بل هي طقسُ تعويدٍ بالأحرى.

إن الصعوبة ذاتها التي نفَّرت القارئ هي التي تمكِّنه من الفهم بالضبط. وبعبارة أخرى، إن الغموض الذي يُنتظر في الشعر هو عامل وضوحه أيضاً.

ومن المسلَّم به أن هذه السيرورة القرائية في مرحلتين لا تنتج تنافرات فقط. فالأغلب أن (المعنى المرجعي) في الظاهر والذي تقترحه كلمة على القراءة الأولى متوافق مع الدلالة المدركة استرجاعيا، لكن مهما كان التمثيل الذي يمكن لكلمة أن تثيره أول الأمر، بل مهما كانت الرمزية التي يمكن أن تحملها، فإن الدليل يظل معزولا وما ينتجه له طابع الخبر البسيط. مثل حديث أو مقالة صحفية قصيرة، يمكنهما أن يكونا فعلا موشيين بجزئيات وصفية ورمزية، ولكنهما لا يمكنهما أبداً أن يصيرا حتى من أجل هذا نصيين شعريين. ولكي يُقَرّ بالنص بصفته كذلك، فإنه يحتاج إلى ألا يكوِّن إلا وحدة متضامنة. ومن ثم يجب أن يكون هذا متوالية من الجزئيات المبرِّرة، بما أنه يجمع بين الوصف والرمزية بكيفية صارمة في روعة لفظية لا يستطيع المرء أن يغير فيها كلمة أو يجري استبدالا في المترادفات دون أن يُتلِف المجموع. وما يشكّل هذا النمط من النص هو الاكتشاف الاسترجاعي لكون الكلمات الوصفية نقط تقاطع أيضا بين متواليتين من الترابطات الدلالية أو الشكلية.

إن وصف الفيكونت فرانسوا رونيه دو شاتوبريان لجنازة اللواء دو لافاييت قد يمكن أن يكون تحقيقا صحفيا عن حوادث جارية مزيَّنا بجزئيات مثيرة، دنيا بما هي كذلك، لكنها مهمة بصفتها إشارات إلى إيحاءات المشهد الأخلاقية :

> رأيتها [عربة الموتى] مذهَّبة كلها بشعاع شمس عابر، تلمع فوق الخوذ والأسلحة ؛ ثم عاد الظل فاختفت. انسحب الحشد؛ وعرضت بائعات اللذائذ *(plaisirs)* متَّعاتهن *(oublies)* في المزاد، وحمل باعة ألهيَّات هنا وهناك طواحين هوائية من ورق كانت تدور مع الريح نفسها التي كان هبوبها يحرك ريش العربة المأتمية.*

إن معنى هذه الجزئيات المثيرة بصفتها دلائل أخلاقية واضحٌ : فعربة الموتى، التي تبدأ باللمعان في الشمس، ثم تختفي في الظل؛ والريح نفسها التي تعبث بريش العربة المأتمية، ثم تدير الطواحين الهوائية التي من ورق . كل ذلك يوحي

(*) Je le vis [le corbillard] tout doré d'un éclat fugitif du soleil, briller au-dessus des casques et des armes : puis l'ombre revient, et il disparut.
La multitude s'écoula ; des vendeuses de plaisirs crièrent leurs oublies, des vendeurs d'amusettes portèrent ça et là les moulins de papier qui tournaient au même vent dont le souffle avait agité les plumes du char funèbre.

بطريقة ملحة بأن الشهرة لا تدوم. وهناك سمة أخرى هي بائعات العسليّات، الشبيهات ببائعي قرون البوظةِ أو سندويشات السُّجُقِ الساخنة في الوقت الحاضر : فهن ينتمين إلى محاكاة المناسبات العمومية، لكن حضورهن يوحي إيحاء قويا أيضا بأن ليس بين يوم حداد عمومي ويوم مباراة نهائية في بطولة فرنسا إلا اختلاف يسير جدا. والباعة المتجولون رمزيون كما هم وصفيون بهذه الطريقة. ولكن ماذا عن *oublies* [*المقمّعات*]؟ يبدو أنها ليست أكثر من قطع حلوى، وليس حضورها إلا واقعة بريئة؛ لكنها في الواقع عواملُ الأدبيةِ، لأنها تحوِّل التحقيق الصحفي البسيط إلى قصيدة نثر.

وذلك لأن شاتوبريان لا يستخدم كلمة *العسليات* العادية. بل يستخدم كلمة oublies [أوبلي؛ مقمّعات] المهجورة نوعا ما. والحال أن هذه الكلمة تُنطق كما تنطق oubli [أوبلي؛ نسيان] بالضبط : إن oublie لا تتميّز عن oubli إلاّ بالصائت النهائي غيرالملفوظ، e . إن الكلمتين تنطقان بالطريقة نفسها : فالنص يتظاهر بالحديث عن العسليات، ولكن جرسه يخلف الانطباع بأنه يتحدث عن نسيان الذكرى. إلا أنه لا يمكن تأكيد أن هناك تشابها كبيرا بين العسليات والنسيان، أو أن العسليات ترمز إلى النسيان، أو تدل على النسيان بالاستعارة أو بالمماثلة. إن ما يحدث هنا هو أن الكلمة الدالة على العسليات مضاعفة الحتم : فهي تولّدها سلسلة ترابطية من كلمات معجم مشهد الشارع، ولكنها تُولّدها أيضا سلسلة من كلمات معجم الحِداد. ولنقل إنه في شفرة مشهد الشارع، تكون *oublie* [*أوبلي؛ مقمعات*] هي الكلمة التي تبدو مُعْتَرِضة من شفرة *oubli* [*أوبلي؛ نسيان*]. إن شاتوبريان يتحدث عن العسليات، ولكن بلغة تطنُّ فيها الموت؛ ويتحدث عن العظمة، ولكن بلغة تطن فيها التفاهة.

إن الدلالة تنبع من تبرير الكلمة تبريرا مزدوجا بسلسلتين ترابطيتين تتلاقيان فيها وتجعلان منها عقدة دلالية. وهذا التبرير المزدوج نمط من الحتم المضاعف، الذي هو خاصية النص الأدبي الأساسية الأخرى. وأطروحتي هي أننا إذا أردنا تفسير الوحدة الشكلية لقصيدة، وهي الوحدة التي يكون تماسكها من القوة بحيث يكون لشكل القصيدة من الدلالة ما لمضمونها، فليست لدينا إلا طريق ممكنه واحدة هي : اعتبار الخطاب الشعري إقامة تعادل بين كلمة ونص، أو بين نص ونص آخر. والقصيدة نفسها هي نتيجة تحول رحم، وهو تحول من جملة حرفية دنيا إلى تعريض أوسع،

معقد وغير حرفي. والرحم ليس كامنا أو متحققا إلا في نص آخر أو لسان آخر؛ ويمكنه أحيانا أن يُختصر في كلمة وحيدة، وفي هذه الحالة لن يظهر في النص. إن الرحم والنصّ متغيّران لبنية واحدة.

ويُعثر في إحدى تحيات وليم ووردزوورث لفصل الربيع على مثال على الرحم المتحقق في نصّ آخر. وهذه نهاية القصيدة :

تسافر غيمات صغيرات،

تسُود السماء الزرقاء؛

لقد انتهى المطر وارتحل!*

إن الجزئيات، وخاصة هتاف النهاية المرح، تبدو مُحيلةً فقط إلى عزاء إنسان أضناه فصل الشتاء (فالقصيدة عنوانها هو : مكتوب *في شهر مارس**). لكن هذا البيت الأخير مأخوذ حرفيا في الواقع من كتاب «*نشيد الأنشاد*»*، إلا ما كان من أن الشاهد التوراتي ناقص، وبالتالي يوجه اهتمام القارئ لما ينقصه، أي للبداية المسقَطة أو المكبوتة : «لأنه ها قد مضى فصل الشتاء»*. إن الكلمة المفتاح - *فصل الشتاء* - الغائبة من أبيات ووردزوورث، هي الرحم الذي يؤثر في كل جزئية ربيعية من جزئيات القصيدة. فهو يعطي وحدة دلالية لسلسلة متوالية من اللمسات المثيرة الجميلة. تدرك كل منها الآن بصفتها قلبا لصورة تم محوها. إن لوحة فصل الربيع هذه ليست تمثيلا مباشرا للواقع كما قد يكون عليه وصف غير أدبي، بل هي فعلا نسخة سلبية (بالمعنى الفوتوغرافي) لنص غير مظهَر عن نقيض فصل الربيع. إن دلالة القصيدة، بصفتها مبدأ وحدة وبصفتها عامل اشتغال دلالي غير مباشر، تكمن في اللف الذي يقوم به النص في عبوره المدقق *للمحاكاة* من جزئية الى أخرى، بغير استيفاء منتخب كل التنويعات الممكنة على الرحم. فالنص يشتغل مثل عصاب. فبما أن الرحم مكبوت، فإن النقل ينتج متغيرات على امتداد القصيدة، كما سيظهر عرض مكبوت في نقطة أخرى من الجسد.

وما الحتم المضاعف بصفته خاصية النص إلا نتيجة اللف الطبيعية والتعويض

(*) Small clouds are sailing,
Bleu sky prevailing ;
The rain is over and gone !

(*) Written in March

(*) Cantique des cantiques.

(*) For, lo, the winter is past

عنه. ومهما أمكن لهذا اللف أن يكون مهما، ومهما كانت الحرية الممكنة إزاء المراجع، فإنه يكون مشكلا من متغيرات الرحم. وتضيف العلاقة البنيوية بين الرحم وتحولاته قوة روابطها الخاصة الى الروابط العادية (النحوية مثلا) بين الكلمات.

ويحتم الحتم المضعف الدلالة تبعا لاشتقاقين ممكنين انطلاقا من الرحم. أولهما *التمطيط*، الذي يحول مكونات الرحم الى أشكال أكثر تعقيدا، وهو سيرورة مقرونة عادة بالعكس : فالعناصر المحولة يعدلها كلها عامل واحد، هو سمة مدحية مثلا، أو سمة قدحية.

هذه الإوالية يمكننا ملاحظتها في الحوار بين فصل الربيع وفصل الشتاء الذي ينهي ملهاة «*معانيات حب مفقودة*»(*) لـ **وليم شكسبير**. فقد يبدو صعبا، للوهلة الأولى، العثور في متن الشعر الوصفي على مقاطع أكثر موضوعية، وأكثر خلواً تماما من تأويل رمزي للحياة، على لوحتين مستمدتين من عالم التجربة بكيفية أكثر مباشرة. إنه أوان الإزهار، وتغريد الوقواق يرتفع من شجرة. ورعاة يعزفون على شباباتهم القروية، والطيور تتسافد، فإذا بتغريد الوقواق يعود ثانية.

[عندما] تكون القبرات(*) المرحات ساعات للفلاحين
عندما تتسافد القماري(*) والغدفان(*) والزيغان(*)
وعندما تقصر(*) العذارى سترهن الصيفية
عندئذ يسخر الوقواق، من فوق كل شجرة،
من الرجال المتزوجين...(*)

إن البيت المتعلق بالعذارى اللواتي يقصرن سترهن الصيفية ذو واقعية متميزة.

(*) Loves Labour's Lost

(*) م. ع. ـ القبُرات . جمع قبرة؛ وهو طائر صغير من رتبة الجواثم يميل لونه إلى الرمادي أو السمرة.

(*) م. ع. ـ القماري . جمع قمريّة؛ وهو ضرب من الحمام حسن الصوت

(*) م. ع. ـ الغدفان . جمع غداف؛ وهو طائر كالنسر كثير الريش.

(*) م. ع. ـ الزيغان . جمع زاغ؛ وهو غراب صغير ريش ظهره وبطنه أبيض.

(*) م. ع. ـ قصَّر، يقصِّر، تقصيراً، إذا بيَّضَ قماشا بتعريضه للشمس أو باستخدام بعض المواد الكيماوية.

(*) [When] merry larks are ploughmen's clocks
When turtles tread, and rooks, and daws
And maidens bleach their summer smocks,
The cuckoo then, on every tree
Mocks married men ..

ـ وهو مكرورة ادبية شائعة عن الموسم الربيعي. إنه ليس مجازا كالقبرات التي تعين الساعة للفلاحين. حتى أن هذا البيت يبدو غير مدين بأي شيئ إلا للواقع. إنه يتكشف عن سمتين واقعيتين أساسيتين : فهو دقيق أولا؛ وهو ثانيا يرسم حدثا دون أن يعين دوافعه وأهدافه، بحيث نظن أننا نرى أمامنا الشيء نفسه. إننا نضطر الى التصرف كما نتصرف في الحياة الواقعية، حيث يجب أن نقوم باستدلالاتنا الخاصة بنا. وجمال هذا العمل الرائع نعزوه الى التقابل بين الطابع المألوف وسعة دلالته، فصل الربيع بصفته عودة وتغيرا، بصفته تجسيدا مسبقا للبهجة تحت خمائل فصل الصيف. إذ، من تقصير الستر، يمكننا أن نستنتج الموسم بأكمله ورمزيته.

ومن البديهي أن هذه الدلالة تتجاوز المرجع البيتي، في كل الاتجاهات، وتتوقف على ما يفترضه المشهد مسبقا وعلى ما يتأتى منه، ولاشك في أن هذه الافتراضات المسبقة أيضا مراجع صيرتها التجربة أو الذاكرة مألوفة لنا. لكن ماذا يعني لنا، في الوقت الحاضر، تنظيف فصل الربيع الكبير أو غسيل نساء الزمن الغابر؟ هل نفهمهما في ضوء التجربة أم في ضوء صورة التجربه؟ هل خسر النص شيئا من تأثيره علينا نحن الذين نشتري كل سنة ملابس جديدة خلال شهر ماي الجميل، والذين نتحمس لأشعة *فصل الربيع* بدلا من أن نتحمس للطيور والأزهار؟ إن النص يملك السمات التي تحافظ للأثر على قوته كلها، لأن الجزئية الوصفية تحيل أيضا إلى نموذج دلالي، هو أول كناية عن فصل الربيع (وأعني الإزهار)، أي إلى المقطع الشعري السابق.

عندما تصبغ اللؤلؤيات الصغرى * الرقطاء والبنفسج الأزرق
والصناب* الآبيض الفضي تماما
وحرف الماء* ذو المسحة الصفراء،
المروج بالبهجة.*

فجملة *تقصر العذارى سترهن الصيفية* تمطيط شكلي للزهرة؛ *والصناب*، وهو

(*) م. ع. ـ اللؤلؤية الصغرى (أو مركريتا الصغرى أو زهرة الربيع) : زهرة من الفصيلة المركبة.

(*) م. ع. ـ الصنّاب : نبات من الفصيلة الصليبية أبيض الزهر أو أرجوانيه.

(*) م. ع. ـ حُرّف الماء : بقلة مائية من الفصيلة الصليبية تنبت في الجداول والمناقع.

(*) When daisies pied and violet blue, =

ضرب من الخزف، يولد العذارى وحليتهن، كما أن *الأبيض الفضي*، وهو دليل إيجابي، يولد التقصير. إن التعرف على التمطيط (وهو بيت مشتق من كلمة ومن صفتها) لا يقلص من إحساسنا بالواقع، لكنه يؤدي الى تحويل العذارى أنفسهن الى أزهار ربيعية. ولا أعني أن الزهرة مشخصة، ولكنه مؤكد أن النص يلعب بهذه الفكرة. وإذا بدا هذا كله مفرطا في الذاتية، فليسمح لي بصياغته بطريقة أخرى: إن التعادل الشكلي بين *عذارى وصناب* يُصرّح برمزية فصل الربيع الأدبية الأساسية - أي موسم الحب. وهذا يكمل تحقيق البنية الرحمية لفصول الربيع الأدبية كلها: لنتأمل المقطع نفسه المأخوذ من كتاب «*نشيد الأنشاد*» والذي يصلح رحما للوحة ووردزوورث الربيعية:

> قومي، يا حبيبتي، يا جميلتي، وانطلقي. لأنه هاقد مضى فصل الشتاء، وانتهى المطر، وارتحل. وظهرت الأزهار على الأرض، وأقبل أوان تغريد الطيور، وسمع صوت القمري في أرضنا.*

يلاحظ أنه من بين سمات فصل الربيع الثلاثة (وهي عودة الأزهار، وعودة الأطيار، والحب) كان الحب وحده هو المهمل عند شكسبير؛ والآن يتبدى في عذارانا بطريقة غير مباشرة. بطريقة غير مباشرة، لأن معناها الموضوعاتي يتأتى لا من عذارى واقعيات، بل من دليل مسلم به سلفا بصفته كناية عن فصل الربيع. وبالطريقة الملتوية نفسها، يعبر الوقواق من جديد عن انطباعات شبقية : فهو أيضا مستمد من قائمة الأزهار، ويشتق من الزهرة الرابعة، أعني cuckoo-bud [كُوكُو ـ بُود؛ والمعنى : حُرْف الماء] (الذي يدل، عرضاً، على الزهرة نفسها التي تدل عليها ladysmock [الصّناب]). ويغير الوقواق الساخر نبرة الموضوعة : إنه يُدخِل فيها الفكاهة. ومرة أخرى، فإن الاشتقاق ينطلق هنا من معطى لفظي، لا مرجعي. فالاسم الواقعي للزهرة ـ وهو cuckoo-flower [كُوكُو ـ فْلاَوَرْ؛ حرفياً : زهرة الوقواق؛ والمعنى : حُرْف الماء] ـ يصير بكيفية موحية، cuckoo-bud [كوكو ـ بوْد؛ والمعنى : برعم *الوقواق*] مستعدة صوتيا تماماً لإبراز bird [بوْرْدْ؛ والمعنى : *طائر*].

And lady - smocksall silver-white=

And cuckoo-buds of yellow hue

Do paint the meadows with delight.

(*) Rise up, my love, my faire one, and come away. For, lo, the winter is past, the rain is over and gone. The flowers appear on the earth, the time of the singing of birds is come, and the voice of the turthe is heard in our land.

أما السمة التي تشكل القصيدة حقاً، أي الفكاهة، فهي معجمية تماماً : فإذا صحّ أن الطائر يَبشير فصل الربيع فعلاً، فإن الاسم *cuckoo* [كوكو؛ والمعنى: *وقواق*] يسخر من الـ *cuckold* [كوكولدْ؛ والمعنى : *الدّيُوث**]. وفي الواقع، فإن اللازمة المتكررة مرتين، هي التمطيط، الموافق لعكس سلبي لكلمة *cuckoo* [كوكو؛ والمعنى : *وقواق*] :

كوكو، كوكو [= وقواق، وقواق]؛ ياكلمة مخيفة
بغيضة عند أذن متزوجة!*

وتنتهي القصيدة باللازمة انتهاءً ملائما جدا، لا لمجرد أن لازمةً نهايةٌ عُرفيةٌ، بل لأن هذه اللازمة تَحبِس في جملة واحدة تحقيقاتٍ محوِّلةً للكنايات الثلاث عن فصل الربيع : الوقواق بصفته طائراً، وبصفته زهرة، وبصفته سمة فكاهة، أي بصفته عكسا سلبيا (ساخرا) لكلمة "حُبّ". وهكذا يكون المرجع الحقيقي للوصف دورانية تعادلاتٍ نصية.

ومع النمط الثاني من الحتم المضاعَف، لدينا ما قد يمكن تسميته *الاشتقاق الإيداعي* : وهو أن تعبيرا أو نصاً يصير شعرياً، أي يحَولان إلى وحدة دلالية يحيلان ضمنها إلى نص سابق الوجود (كالقصائد التي عن فصل الربيع والتي تحيل إلى كتاب "نشيد الأناشيد"). وهذا النص السابق الوجود هو الإيداع، وهو مصطلح مقتبَس من **فردنان دو سوسير** (الذي يستخدم أيضا مصطلح *اللحن* (paragramme)، لكن مفهوم هذا المصطلح الأخير قوضته مدرسة *تيل كيل*). إن التعبير أو النص يقتديان بالإيداع، الذي هو بذلك مجموع لفظي معقّد يعترض بين الكلمات والمراجع، فيمر الإرجاع، كما هو، عبر مصفاته. هكذا يبدو الإيداع كاملا، مزوّداً بتركيبه الخاص، ويمكن لقوامه أن يذهب من العبارة إلى النص الواسع. ويمكنه أن يكون كامنا فقط، قابلا لأن يُلاحَظ في اللسان فقط؛ وفي الأغلب، يكون محقّقاً سلفاً في قصائد أخرى. وفي هذه الحالة، يكون الإرجاع إلى الإيداع تناصيّاً، ويدركه القارئ عادة بصفته شاهداً أو تلميحا أدبياً.

فإذا لم يتجاوز الإيداع العبارةَ أو عنصرا من الجملة أو جملة، فإنه لا يقوم إلا

(*) م. ع. ـ الدّيّوث : زوج المرأة الفاسقة.

Cuckoo, cuckoo, O word of fear,
Unpleasing to a married ear!

بتحقيق بعض من السمات الدلالية أو من الافتراضات المسبقة لكلمة تشكل نواته. لكن هذا التحقيق يتخذ شكلا مقولباً ينطبع في ذهن القارئ ويشكل إطارا مرجعيا داخليا. وعندما يتحقق مثل هذا الإطار، فإن المقطوعة اللفظية تُشبَع بمعنى الكلمة النووية، بما أنها تؤكد صراحة ما كان يمكن استخراجه من الكلمة وحدها. الأمر الذي يترتب عليه إبراز للواقع وإظهارٌ له وإحساسٌ به. وقد تعرضت التعابير الجاهزة والمقولبات زمنا طويلا لاستخفاف النقاد لأسباب رديئة، تجعل الدُّرْجَةَ الأدبيةَ تدينها بلا أي إجراء آخر وتعطي الأولوية للأصالة والإلهام ولكل ما يشبههما. ومع ذلك، فإن التعابير الجاهزة توجد جاهزة في كل مكان؛ إنها دائما بقايا صيغ موفقة، نُطِق بها لأول مرة منذ زمن بعيد، وهي بذلك ملأى بقوة أسلوبية معلبة إن صح التعبير. ويمكن لتحقيق الافتراضات المسبقة لكلمة نووية أن يتخذ شكلين : فهو إما يسد ثغرات ضمن نسق الجملة الكامنة السابقة الوجود سدا معجمياً، وإما يولّد جملة متحققة بالتمطيط انطلاقا من الكلمة النووية. وتطوُّر الجملة الافتراضات المسبقة تبعا لنموذج هو : مسند إليه ـ مُسنَد : إنها تنقل التنويعات التجريدية على النواة إلى لغة تصويرية (بالمعنى الذي يتعارض فيه الرسم التجريدي مع الرسم التصويري). لنفترض أن شجرة هي المسند إليه، وأن هذه الشجرة تعتبر من وجهة نظر الإنسان ملاذاً لذيذا من الشمس القائظة. فإن الشجرة عندئذ يمثلها ظلها كنائياً، وهذا الظل، وهو النواة، يولد مقطوعة تُحتِّم مكوناتُها بالحاجة الوحيدة إلى ترجمة اللواحق التى تعدِّل الجذر shade [ظل] إلى صورة هي : الشجرة بصفتها مانحة للظل (shader [مظلّل])، وعملية إلقاء ظل (shading [تظليل])، وشخص يقيه الظل (shaded [مستظِل])، كما يتطلب عدوان معتديا ويتطلب ضحية معتدىً عليها.

وهذا ما يحدُث في قصيدة "*أشجار حوْرِبنْزي، المقطوعة* سنة 1879" * لـ**جيرارد مانلي هوبكنز**. فاسم المكان في العنوان، والتاريخُ، عنصران يخلفان إحساسا قويا، منذ البداية، بتجربة موضع واقعي، وذكرى متعهَّدة عن مشهد كان موجودا. وأدهَشُ جزئية بصرية وأخصُّها هي الظل، الذي تلاشى الآن : فالشاعر يقول إنه لم يحافَظ ولو على شجرة حور رجراج* واحدة، ولو على شجرة واحدة من

(*) Binsey Poplars, felled 1879

(*) م. ع. ـ شجر الحور : جنس شجر من الفصيلة الصفصافية يزرع حول الجداول لخشبه

تلك الأشجار...

التي كانت تؤرجح ظلاً مُصَنْدَلا

كان يسبح أو يغرق

على المرج والنهر والمنحدَر الذي يتلوّى تحت الأعشاب الضّارة والذي تطوف فيه الريح.*

إن تحقيق الإبداع "ظِلّ" يُطلق بواسطة قيد هو : أن على الكلمات التي تصوّر أشجار الحور أن تكون دلائل إيجابية. وإلا تبدّد مُشجي الأشجار المقطوعة وسقوط الأوراق والتجريد من الأغصان تبددا تاما. ولا وجود لمتغير لموضوعة الغابة المتلفة يُسقطُ مكرورة الظل المفقود. لكن ماذا عن هذا الظل المصندَل؟ لولا القليل لكان النعت مصندَل متنافرا مع "ظل" : فالمرء يلامس اللغو. واللافت للنظر أن المعلقين يبدون مدفوعين الى شرح هذا التعبير بصفته جزئية فيزيائية بصرية. ففي *shandallad shadow* [*ظل مصندَل*] ، وكما يقول متخصص ابريطاني، «تحمل الصفة في ذاتها ترابطات عديدة مع ناعم وسري ومتشابك مثلا». أنا مستعد لأن أقبل *ناعمّ*، إذا تعارض الصندل مع الجزمة في منتخب "حذاء" - أو بلغة عالِم الدلالة: إذا ميزنا الصندلة عن الحذاء بتعارضٍ، في مادة النعل، بين *النعومة واليبوسة* . وقد يمكنني أيضا أن أرضى بالصفة *متشابك*، التي هي *فحوى* الاستعارة، بما أن الورق تلقي ظلاها والأوراق والأغصان متشابكة. لكن قد يجب أيضا أن يُفسر لي لماذا كان الصندل هو الذي اختير من صور كثيرة عن الملابس التي توحي بالتشابك إيحاء أشد وضوحا. أما سري (*stealthy*) ، فلا أستطيع أن أعزوها إلا إلى أمزجة أمة ذلك المختص : ربما لأنه إذا نُظر الى العالم من مدينته أو من مدينة منشسعر، فإن الصندل يجد مكانه على قدم شرقي متسلل - لعله رودولف فالنتينو الذي يدوس رمال مصر. وماذا لو جربنا قارئة أكثر ابتذالا؟ تذكر إليزابيث درو «خط أشجار الحور المتلوي والمتراقص، وظلالها الشبيهة بالمشايات التي تتسلل باسترخاء على الحقول والنهر والمنحدَر». وإذا أحسنتُ الفهم، فإن هذا يوحي بشكل شجرة الحور الممدة على شكل مرقاش يلقي ظلا على شكل مشاية

(*) م. ع. - ال..ند الرجراج : حور ترت.. أوراقه لأقل نسمة.

*) That dandled a sandalled
Shadow that swam or sank
On meadow and river and wind - wandering weed - winding bank.

مستدقة الرأس. ومرة أخرى، فإن السبب الوحيد في هذا التسويغ ذو طابع أخلاقي: فمن صندل غريب يُنتقَل إلى المشّاية لإن الظلال تذهب وتجيئ؛ ولأن الأقدام التي تنتعلُ مشايات تنسل سرا، بينما الجِزمُ المصَفَّحة بالحديد تفرقع علانيةً.

والسبب الحقيقي في استخدام كلمة *صندل* هو، مرة أخرى، حتمُ الصورةِ المضاعفُ : فمقبوليتُها يضمنها تبريرُها الشكلي المتعدد. إنها صورة أمينة، لا عن أشجار الحوْرِ الرَّجراج التي تحِفُّ على ضفة نهر، بل عن منطق الإبداع. أولًا، تنقسم الأشجار، في تمثيلاتها التقليدية، الى فئتين، هما : الأشجار التي لها رأس مستدير مورق، وجذع سميك، لا بل قصير غليظ، والأشجار التي لها جذع طويل مرن كمرقاش الرسام. وبمجرد ما ترمز شجرة الى الانفعال، حتى تأخذ الأشجار ذات الأوراق المستديرة في إلقاء ظلال جامدة، محزنة أحيانا؛ وتتورجح الأشجار الرشيقة ظلالها بخفة أثيرية. ثانيا، إن هذا الترنح بسبب dandle [يتأرجح] في نص هوبكنز، حيث قد لا يفكر فيها المتكلم الإنكليزي العادي : فجسد بحّار مترنِّح في عُدَّةٌ سفينة، ضمن «*غرق سفينة الدويتشلاند*»*، «كان يتأرجح الى الأمام والى الوراء»*. إن التعرف على هاجس لفظي، ليس حتى من أجل هذا تفسيرا لأي شيئ كان. لكن ما يمكن أن يشكّل تفسيرا، هو أن dandle [يتأرجح] تضفي على قصة غرق السفينة نكهة فكاهة، وهذا يتوافق مع النموذج البنيوي لعجز الإنسان أمام قوى الطبيعة الغاضبة : فالأمواج العالية كالجبال تلعب به كأنها تلعب بخشخيشة - وهو موقع مشترك. ويتفق هنا أن تكيُّفَ حَرَكَة تشكل جزءا من مشتقات الكلمة as-pen [*الحوْر الرجراج*] إيداع الشجرة المُظلِّلة الذي اقترحته آنفا : إنها صورة استراحة باردة وهادئة تحت أشجار الحَوْر المفقودة - وهو موقعٌ مشترك آخر، مكرورةٌ من موضوعة الشجرة المقطوعة : فكما في «*حقل أشجار الحَوْر*»، لوليم كوبر : «وداعا يا فُرْجة في الغابة، وأنت ياهمسة صف الأشجار الباردة».* لكن danded [*داندلد*؛ كانت تتأرجح] تولّد عندئذ جزءا من شخصية، كما لو شُرِع في رسم شخص ما في لوحة بكيفية غير مباشرة - ساقان متقاطعتان، والساق العليا متأرجحة بكسل، وصندلة متدلّية باسترخاء من طرف القدم. وهي صورة غبطة كسلى وحالمة.

(*) The Wreck of the Deutschland.

(*) «dandled to and fro».

(*) The Poplar Feild.

(*) «farwell to the glade and whispering sound of the cool colonnade».

إن sandal [صندل]هي في آن واحد نتاج ميل هوبكنز إلى الجناس الناقص - blear [بلير : غائم] / smear [سْمِيرْ : لطخة]، delve [دِلْفْ : ينقّب] / twelve [توِلْف : اثنا عشر]، heavens [هيڤنز : سماوات] / haven [هاڤن :مرفأ] - وتشخيص لحظة استراحة وفراغ في الظل. ويحدث كل شيء كما لو بدأت المقطوعة اللفظية بوصف الظلال من خلال حركتها لتنفصل بعد ذلك عن الحركة المميزة للأشجار - وهي حركة ترمز الى الراحة التي يُشعر بها تحت الشجرة وتجسدها نوعا ما - ولتُدخِلَ الى اللوحة سدفا بشريا، أو قدمة على كل حال، لمجرد رسم البرودة النافعة. هكذا تسمع آليس، في «من خلال المرآة»*، a hoarse voice [أهُورس ڤويس، صوتا أجش] يتحدث، فتقول لنفسها على الفور : «قد يحسبه المرء a horse [أهورس؛ حصانا]». وذلك لا لأنه قد يكون للحصان صهيل أجش، كما قد يُظنّ، بل لأن الصفة hourse [هورس : أجش]تثير الحيوان ذا القوائم الأربع، كما تثير dandled [داندلد؛ كانت تتأرجح] sandal [صندل]. إن القصيدة موحية، لا لأنها ترينا منظرا طبيعيا شجرا، بل لأن المعطى ـ وهو موقع مشترك في الوصف الشائع للشجرة الجميلة ـ يولد *استعارة تمثيلية* لعذوبة الراحة (أي سدفا يسمع أحد نعوته، وهو الصندل الذي يتأرجح، بالتعرف على المعنى)، بل يولد إيحاء الى هذه الراحة على الأصح. ليست شخصية كاملة قد يجب موضعتها في الظل، الموجه بالقياس إلى الشجرة عن طريق روابط نحوية، وإنما بدلا من ذلك يكاد جزء من صورة شخصية لشخصية فاترة الهمة sandalled [صندلد : مصندلة] يكرر، بفضل جناس، الفعلَ الذي يصف الجيئة ـ والذهاب (dandled [دندلد : كانت تتأرجح].) إن الفعل مرجعي بوضوح، ولكنه ليس حاملا للمعنى الشعري الذي يتصرف بحيث يفترض فينا أن نحس بالحزن لذكر الأشجار المفقودة. إن الجناس ليس مرجعيا، بطبعه، ومع ذلك فهو يحمل دلالة صورة المنظر الطبيعي.

أما عندما يتجاوز مدى الإبداع عنصرا من الجملة أو جملة، فإني أقترح أن أسميه *نسقا وصفيا*. إنه أشد تعقيدا من شبكات الافتراضات المسبقة. وليست مكوناته كلمات فقط، بل هي جمل كاملة أو مقاطع وصف، إلخ. وتربط بين مكوناته المعجمية مقولبات تُشكّل مجموعا من التمثيلات التي سبق أن كان لها وضع أدبي

(*) A Travers le Miroir.

غالبا. وهكذا يستبدل النسق مرجع الكلمة النووية بأسطورة حقيقية، مألوفة لدى من يعرف اللسان. فمفهوم «شجرة»، بتضمناته الحرفية أو الاستعارية مرة أخرى يقدّم للمتكلّم نموذجا مثاليا من الترابطات المألوفة : بين الجذور، الحرفية وكذا الاستعارية، والأوراق بصفتها ظلا أو مسكنا للطيور، أو بين الأفكار (إذا مثّلت الشجرة الإنسان) والتنويعات الموضوعاتية على الشجرة بصفتها كونا صغيرا - هو الماضي، إذا رمزت الى شاهد أبدي، أو المستقبل، كصورة شجرة البلوط التي توجد كامنة كلها داخله مكوناته بحيث تحدد وظائفها المتبادلة. وسيكون لمترادفين - أي لكلمتين لهما المرجع نفسه - نسقان مختلفان : وهذا برهان على أن النسق قد حلّ محل المرجع. وإليكم كيف يتم استبدال المرجع بالنسق : يشتغل كل مكون من مكونات النسق كناية عن نواته. لكن، بينما تحافظ هذه الكنايات على وظيفتها الكنائية في اللسان، يمكن لكل كناية أن تلعب في الخطاب الأدبي بصفتها استعارة وبصفتها تعريضا بالمجموع : فحيثما يظل النسق ضمنيا في النص، يكون القارىء قادرا على أن يسد الثغرات وعلى أن يجمع، انطلاقا من كل كناية، التمثيل الكامل الذي لا تتطلب ذكره عادة إلا الكلمة النووية.

والاستعارة التمثيلية مثال على هذا النمط من النسق. فمعنى مكوناتها يشتغل، لا كما في القاموس، ولكن في علاقته بتشخيص مركزي. ومثال ذلك أن النسق الوصفي لكلمة/ أمل/ هو عِرْناسُ ذرة لاتزال خضراء، وعيون مرفوعة الى السماء، ومرساة سفينة. وكل واحد من هذه المكونات هو، لحسابه الخاص، رمز أو استعارة مستقلان : فعرانيس الذرة خضراء، وبالتالي ستنضج ؛ وبالمماثلة، فإنها تمثل وعد كل المحاصيل، ولاسيما المحصول الروحي. وتعبر العيون التي تنظر الى السماء عن انتظار للحياة الأبدية أو إيقان بها مشابهين. وتمثل المرساة التوازن لأنها ترسي السفينة في الميناء : فالميناء الذي يلمح اليه كنائيا بهذه الطريقة سبق أن سُن رمزا للأمان ولانتهاء الرحلة والمحن داخل استعارة للحياة بصفتها رحلة. إن عرناس الذرة والأوراق والبراعم تتيح للكاتب أن يعبر عن الأمل المولود أو الأمل الماضي، تبعا لما إذا كانت خضراء أو ذابلة. إنها لم تعد خصائص مرجعية للنباتات، بل صارت دلائل إيجابية أو سلبية في سياق الخطاب الاستعاري التمثيلي. ومع ذلك، فإن كل عنصر - من تلك العناصر بما هي مكونات النسق الوصفي - يمثل، بمفرده وبمعزل عن الرمزيات التي أشرت إليها منذ حين، مجموع نسق/ أمل/. وبالمثل، فإن كلمة

/زمن/ لها استعارتها التمثيلية المألوفة، وهي: الشيخ الحامل لمنجله وساعته الرملية. لكن لها عددا معينا من الكنايات، المؤكدة كلها في الأدب، والتي من بينها يكون منتخب المواضيع التي تشير الى الساعة المنتخب الذي تكون أهميته أكثر وضوحا : ساعة حائطية، ساعة يدوية، ساعة رملية، ساعة مائية، ساعة شمسية. ويشكل هذان النسقان أكبر جزء من معجم لقصيدة «الأمل» لجورج هربرت :

أهديت للأمل ساعة من ساعاتي ؛ لكنه هو
مرساة أهداني.
حينئذ كتاب صلاة أهديت.
وهو نظّارة أرسَلَ.
ومع ذلك أهديتُ قارورة مُترعة بالدموع :
لكنه هو بعضَ عرانيس الذرة الخضراء.
آه أيها المتسكع ! لن أحمل أي شيء بعد، أي شيء بعد :
فقد كنت أنتظر خاتما.*

إن هذا التبادل للهدايا بين الأمل، المشخص ببساطة، والمتكلم، يجعل الشراح، ظاهريا، في حيرة لا نهاية لها - ومع ذلك، فليس ذلك إلا لأنهم يستسلمون للوهم المرجعي. وترى إحدى ضحايا هذا الوهم الحديثة المهد الهدايا المتبادلة عبثية :

«يقدم الشاعر عربون حب، هو الساعة اليدوية، ويتلقى بالمقابل، وبطريقة عبثية، شيئا تشكل أبعادُه هدية قليلة الاستعمال، هي المرساة. [ثم] يتلقى، [مقابل] كنز شخصي [هو كتاب الصلاة]، أداة علمية لا

(*)

Hope

I gave to Hope a watch of mine ; but he
An achor gave to me.
Then an old prayer - book I did present.
And he an optick sent.
With that I gave a viall full of tears :
But he a few green ears.
Ah Loyterer ! I'le no more no more I'le bring :
I did expect a ring.

- شخصية [هي النظارة]» إلخ.

وأنا لم أنقل هذا الحشو في الكلام إلا لأبرهن على سلطة المحاكاة: فالمرء يحس بنفسه متورطا في الأشياء. ولكن على مستوى النص يجب فهم الدقة في المحاكاة بصفتها طريقة أسلوبية مكرّسة لتعديل الإيحاءات. إن *النظّارة*، وهي تحويل نظر المتفكّر، تبدأ بإضافة مبالغةٍ، مادامت أكثر قوة من العين المجرّدة. وقد كتب اللورد جورج گوردن بيرون شيئا شبيها بهذا عن "منظار الحقيقة". والوظيفة واحدة سواء أكان التحقيق إيجابيا، كما هو الأمر هنا، أم سلبياً، كما في قصيدة *"نظارتا الأمل الخادعتان"** لهنري كيرك وايت. إذ يحدُث تغير دلالي، ينجم عن العكس، مادام لدينا التحولُ نفسه من الساعة الرملية إلى «الساعة اليدوية» الذي يعطي النغمة لتحول العينين إلى «نظارتين»: فالعكس يوجه الصور وجهة الحداثة، بما أن الاستعارة التمثيلية تبدو مطابقة لذوق العصر بفضل آلات معاصرة. ويشتغل كل عنصر تمّ تحديثه سمة لغوية، فيحولُ الأنواع بما هو كذلك. فهنا ينقل كل واحد منها القصيدة من مجال الاستعارة التمثيلية، من مجال النكتة الفلسفية، إلى الملاحظة الشخصية، التي تذكُر تجربة عاطفية واقعية. وإليكم تأويل وليم إمپسن:

> أولاً وقبل كل شيء، هناك تهكم في كون المتكلّم لا يتعامل إلا مع الأمل، وليس مع الشخص أو الشيء المؤمَّل؛ إنه ليس له أي اتصال بمثله الأعلى، وإنما له اتصال بمرافقه فقط... ويمكن الظن أن القصيدة تتعلق أساسا بإثارة الروح وإحباطها أمام البطء في بلوغ الاتحاد المطلق بالله: حتى أن *الساعة اليدوية* هي قصر الحياة البشرية وطول الزمن الذي مرَّ سلفا في الانتظار ومادام هذا المعنى المزدوج هو المستهدَف، فإنه كان لا بد من رمز إلى الزمن، لا زمنٍ متفحَّص في مدته أو في قصره)؛ وأن *المرساة*، هي إما نوع من الأمل في البعث، وإما قدرة مكتسبة على المكابدة، قدرة على التشبث بالمكسب الضئيل المحقق سلفاً؛ وأن كتاب *الصلاة* هو قاعدةُ حياةٍ منظمة؛ وأن *النظارة* هي الإيمان الذي يمكنه النظر إلى السماء... والتأمل البعيد في الفردوس؛ وأن *القارورة* سمة للندم، أو لآلام الرغبة في الاتحاد المطلق بالله...؛ وأن *العرانيس الخضراء* دلائل

(*) Hope's deceitful optics.

ضعيفة للنماء الروحي* أو لتحقق صوفي...: وأن الخاتم،الأوميگا، صورة كاملة للفردوس أو الأبدية، الزواج بالله، أو الهالة. ولكن، في هذه الحالة أيضا، يحتوي هذا المعنى أو مدارُ القصيدة الوحيد على استعارات... مستمدَّة إما من مصالح محكمة مواظبة إذا اعتبِر *كتاب الصلاة* محتويا على مصلحة الزواج، واعتُبر *الخاتم* رمزا جنسيا...، وإما من طموحات الحياة الدنيوية، مادامت حركة تبادل الهدايا توحي بطرق في قبول امتيازات، وقد يمكن *للخاتم* أن يكون علامة على تكليف.

وسيكون أتباعُ **إمبسن** قد تعرفوا في الترجمات المختلفة لكل رمز على التباس من النمط الثالث: فيمكن لفكرتين، مرتبطتين فقط بملاءمتهما المشتركة في السياق، أن تكمنا معا في كلمة واحدة ـ أي أن يكون لكل كلمة مرجعان. ولا يمكن بلوغ هذا التحليل إلا بقراءة ذرّانية لا تقر بأن الكلمات المعزولة ليست لها معان معزولة. إن مثل هذه القراءة تستدرج **إمبسن** إلى الإحتفاظ بمعنى غريب عن أعراف الشعر الميتافيزيقي الرمزية، كالخاتم بصفته هالة أو رمزا جنسياً. وهو يُستدرَج إلى افتراض أن **الأمل**، بصفته شخصية، ثانوي، بما أنه ليس له معنى إلا بصفته ذِكْراً غير مباشر لشخص واقعي يُرغب في حبه؛ إنه يقترح قراءة لا تبت في الأمور، وتترك الحرية كلها تقريبا، بينما الطبيعة الأثريةُ، اللاامتبدلةُ للعمل الفني، للقصيدة المكتوبة، تتضمن قراءة مقيّدة تحدُّ من اختيارات المؤوِّل حداً صارما.

وتصير الأمور أكثر بساطة بمجرد ما نقر بأن *anchor* [مرساة]، و *green ears of corn* [*عرانيس الذرة الخضراء*]، و *optick* [*نظارة*]، لا تدل على شتى مظاهر الأمل المنفصلة. إن لهذه العناصر كلها قيمتها ـ كلٌ بمفرده ـ بصفتها استعارات للمجموع: تأمُّلٌ عنيدٌ في مستقبل.

والآن نفهم العنوان ـ نفهم لماذا ليس اسمَ الكائن المؤمَّل، وإنما الأمل ذاته. والآن نفهم خيبة المتكلم. ذلك بأن الأمل لا يعطيه مقابل هداياه كلها غير الأمل فقط. والأمل مرة أخرى، والأمل دائما، ولا شيء آخر، والواقع أنه قد لا يستطيع أن يعطيه شيئا آخر دون أن يتوقف عن الوجود. وكما يقول **إميلي ديكنسن**:

(*) م. ع. ـ آخر حروف الأبجدية اليونانية، وهو شبيه بالخاتم في طريقة رسمه ω، ويوافق الحرف O في الأبجديات اللاتينية.

الأمل غلطون* حاذق
مائدته مائدة ألسيون* .
لا تتسع إلا لواحد .
ومهما استُهلك فيها
يبقَ عليها المقدار نفسُه*.

إن الأمل لا يمكن أن يتحقق دون أن يتوقف عن كونه أملاً. وقد يتوقف الأمل عن الوجود لو أعطي الخاتمُ، لأن الخاتم رمزُ الإيمان . وهو يقين وامتلاك مؤكدو أمل متحقق.

أما هدايا المتكلّم، فتُبرَزُ سماتها الدلالية التي تشترك فيها، وتُقصى تلك التي لا تشترك فيها. وكل واحدة فهي محك للأخريات. وما هذا المعنى المركب إلا *الحياة* طبعا: *فالساعة اليدوية* هي الزمن، ولكنه زمن مرتبط بالشخص الذي يملك ساعة يدوية يهديها. وبمقدار ما يكون *كتاب الصلاة* كتاب ساعات، فإن كلمة *prayer-book* [كتاب صلاة] (وخاصة في حالة كتاب صلوات قديم ومستعمل جداً) لاتزال هي الزمن، ولكنه زمن مُدمجٌ في وجود إنسان. وتوضح كلمة *viall of tears* [قارورة دموع] جيدا تداخل البنى، لأن كلمة *ters* [دموع] تنتمي إلى نسقين وصفيين يلتقيان في هذه النقطة، ألا وهما: *الدموع* بصفتها هدية، وهي تعبير جاهز كلي الوجود في شعر الغزل، حيث تشكل هِبات مناسبةً . فهي جواهر ولآلئ: و*الدموع* بصفتها لحظات حزن وألم. وهي، في كلتا الحالتين، تُجمَع في كأس أو جرة دمعية، بمثابة براهين مقنعة. وهي، في الحالة الثانية، ذكريات حياة النصراني أو الآثم: نحسب أقوال ثوماس كين، وهو لاهوتي من القرن الثامن عشر: «كانت دموع مادلين تملأ مِدْمعتها كل يوم». أما ألجرنن تشارلز سوينبورن، فيؤلف، في "أطلانطا"*، بين الاثنين بكيفية دالة، بما أن الزمن يمسك القارورة، والحداد

(*) م. ع. ـ الشَرِه : حيوان لاحم يعيش في شمالي أوربا وأمريكا.
(*) م. ع. ـ الألسيون : طائر بحري أسطوري

(*) Hope is a subtle Glutton
His is the Halcyon Table -
And never seats but One -
And whatsoever is consumed
The same amount remains.

(*) Atlanta.

يمسك الساعة المائية ـ وهي ساعة تقيس الزمن بذرف الدموع:

قبل بداية الأعوام
جاء الزمن، بهبَةِ دموع،
والحدادُ، بكأس كان يسيلُ،
لصنع الإنسان*.

وقد يمكنني أن أذكر ساعات مائيةً أخرى كثيرة للدموع، منذ الشعر الباروكي حتى الرومانسي الألماني يوهان پاول فريدريش ريشتر الذي يقال له يان پاول وحتى صطيفان مالارميه. وأنا لا أقول إن ذلك هنا هو معنى قارورة الدموع، وإنما أسجل فقط تواتر هذا التأليف، بصفته برهانا جديدا على دلالة ذات علاقة طفيفة بالمرجع «دموع» أو بالمرجع «جرة»، ولكنها لا تُفسَّر إلا في نسق وصفيّ *للزمن*، بل *لزمن الحزن*: فالحياة حزينة، والساعة المائية تترك الزمن يسيل دمعة فدمعة. ولعل المتكلم في قصيدة هربرت مخطئ بأن يحس بالخيبة. ذلك بأنه إذا لم يهبه إلا ما يستطيع أن يهبه، والذي هو الأمل، فإن الذي يتشكى لا ينِي من جهته يهبُ الهدية المضجرة نفسَها بلا انقطاع. إنه ليس لديه ما يهبه غير الحياة. لا شيء يحدث، وهذه هي الحياة؛ أو بالعكس من ذلك، مادامت هناك حياة، فهناك أمل.

إن جمال هذه القصيدة، هو أنها تستعمل ما أسميه بالسمة الأساسية للمعنى الشعري. ففي الشعر، لا تنتج المقطوعة اللفظية معنى يتطور تدريجيا، لأن المقطوعة اللفظية لا تشتغل محاكاةً تكدس عنصرا من الخبرعلى عنصر من الخبر إلا خلال القراءة الأولى. أما خلال السيرورة الاسترجاعية، فيحل التدلال محل المحاكاة. وتُدرك هذه المكونات المنفصلة بصفتها متغيرات لرسالة واحدة لا تني تتكرّر. إن الهدايا المتبادلة تتنوع على مستوى المحاكاة؛ لكنها تكون متطابقة على مستوى التدلال: وهبتُه الحياة، فوهبني الأمل، أو بعبارة أفضل: وهَبْتُ نفسي، فوهب نفسه.

(*) Befor the begining of years

There come to the making of man,
Time, with a gift of years,
Grief, with a glass that ran.

إن رسالة القصيدة ـ تهكم الحياة (وبعبارة أخرى، اختزال الحياة في الأمل) ـ تُرسَل عبر تمطيط مطلق للعنوان.

وهكذا لعله ليس إظهارا للإفراط في الجرأة أن نستخلص أن المرجعية الفعلية ليست ملائمة للدلالة الشعرية أبداً... لكن الوهم المرجعي، بما هو وَهْمٌ، هو نمط إدراك هذه الدلالة: فنحو المقولبات اللفظية الخاص بالأشياء يخلُق الأساسَ الذي عليه تُكشَف اللانحوية التي تشير إلى الانتقال من المحاكاة إلى التدلال. إن اشتغالات الحتم المضاعَف توحي بوضوح بأن النص الشعري مكتفٍ بذاته: فإذا كان هناك إرجاع خارجي، فإنه لا يكون إلى الواقع ـ بل هو أبعد من هذا. ليس هناك إرجاع خارجي إلا إلى نصوص أخرى.

فيليب هامون

خطابٌ مُقَيَّد*

I

نحن نعرف النصوص الأصولية الأساسية: كتاب "*الشعريات*" **لأرسطو** وكتاب "*قراطيلوس*" **لأفلاطون**، ونهاية كتابه "*الجمهورية*"، الخ، التي تُحدد فكرة ثقافية ثابتة في البحث عن وضع شعري، هو المحاكاة[1]. ومع ذلك، لم تُبلور البلاغات الكلاسية والكلاسية المحدثة نظريةً دقيقة ومتماسكة عن هذا المفهوم، فقد اقتصرت على تسجيل مُحسِّنات مرادفة في الغالب كالوصف المؤثِر*، واللوحة* والوصف والصورة الموقعية*، إلخ، أو على تجهيز مُنتخبات أولية من نمط (قصة/محاكاة مثلا، أو حقيقة نسبية/ حقيقة مطلقة). أو رُدَّت المسألة تعسُّفاً إلى مسألة تناول «الفضاء» (فمن هذا الجانب تُتناول في الكتب المدرسية). لكن، إذا كان الإرجاع إلى الواقع يشكل، على الصعيد التكراري وشبه الوسواسي، جزءاً لا يتجزأ من ثقافتنا الغربية، منذ «نافذة» **ألبرتي** ووُصولاً إلى «النافذة» و«الستار» الطبيعانيين، مروراً بقاعدة Ut pictura poesis وبالتصريحات العديدة للمدارس الأدبية التي نعلم أن كل واحدة منها قامت بثورتها تحت شعار «واقعية» (ما)، فمن الغريب أن نلاحظ أن هذه المحاكاة كانت، بالتوازي مع ذلك، موضوع انتقادات حادة وإدانات صريحة[2]، إما مباشرة أو من خلال انتقادات مُوجَّهة ضدَّ محسِّنات كـ *الوصف* أو

(*) يستعيد هذا النص، مع بعض التنظيم، مقالا كان قد ظهر بالعنوان نفسه في مجلة *Poétique* No 16, 1973

طور التقليد. وذلك ما يمكن تسميته «تردداً ثقافيا»، في المستطاع إدراكه في خطاب المؤلفين كما في خطاب المنظّرين، وفي خطاب النقاد المعياريين كما في خطاب المحللين الوصفيين، وفي خطاب الـ«أدباء» كما في خطاب رجال السياسة (فعبارة «لنكن واقعيين» نموذجية عند رجل السياسة؛ وتمكن العودة إلى النقاشات الحادة التي قامت بين **لوكاش**، **بريخت**، **آنا سيگرز**، في روسيا وألمانيا ما بين سنة 1932 و1940؛ وانظر أيضا **جدانوف** والمطارحات بخصوص الواقعية الاشتراكية[3])

إنه، إن شئنا، تردد بين كتاب *"الشعريات"* **لأرسطو** (الأدب كله محاكاة) وكتاب *اللاوكُون** Laocoon **للبسنگ** (لا تستطيع اللغة أن تنسخ الواقع)، بين أمرٍ (على الأدب أن ينسخ الواقع) ونهي (على الأدب ألا ينسخ الواقع)، أو بتردد بين المحاكاة بصفتها عملاً *ثقافيا* (وبالتالي متغيراً) أو بصفتها عملا *طبيعيا* (نمط معين من الخطاب، ثابت أسلوبي)، وهو تردد انتدب **ميشيل فوكو** نفسَه عالمَ آثارٍ له وهو يكتب «تاريخ تشابهه»ـه، بينما عمِل **جاك دريدا** على إيضاح منطق هذا المفهوم ذاته[4]. هكذا نرى، قريبا منا، مُحللين يقظين أمثال **ر. ياكبسن** و **ڤاليري** يبدون مترددين بين موقفين. فتارة يقدم **ڤاليري** الواقعية في الأدب (ويدينها) بصفتها جوهر غير المقيّد، أي جوهر ما ليس قابلاً للنّسخ والتحليل في آن واحد (أي أيضا جوهر كل ما يكرهه: النثري، المتعدي، عديم الشكل، اللامُتقعّد، اللامحدّد، الروائي، غير الضروري ـ الماركيزات الخارجات في الساعة الخامسة، الخ). وتارة أخرى، وبما أنه يذهب حتى منتهى إداناته، يظهر أنه يجعل من الخطاب الواقعي ضرباً من *التكلف*، ضربا من الـ«رياضة»، وعندئذ يعتبر ضمنيا نمطا متميزاً يحتوي على محسّنات وأعراف وبلاغة خاصة (وبالفعل، فأي شيء أكثر «تقعيدا» وأكثر «تنميطا» من حركة رياضة؟)[5]. وفي مقال مهم يرقى تاريخه إلى عام 1921[6]، سعى **ياكبسن** من جانبه لإنجاز تمهيد منهجي للمسألة. ويبدو استنتاجه هو أن الـ«واقعية» في الأدب هي أساساً مسألة عرف جمالي، نوع من البرنامج أو المفهوم التكتيكي يستند إليه جيل من الكُتّاب رغبة في التميُّز عن جيل سابق، وأنه بالتالي من العبث البحث عن مقاييسها الشكلية المميزة، وأنه يمكن

(*) **ليسنگ، غوترولد أفرايم** (1729 ـ 1781) : ناقد ومنظر ألماني. ساهم بشكل فعال وحاسم في حركة التنوير بألمانيا. وقد لعب كتابه **اللاوكون** (1766) دورا بارزا في تطور النظرية الجمالية العالمية.

اعتبار «نسبية مفهوم الواقعية[7]» أمراً مُقرراً. وقد نجد موقفاً مماثلاً عند **بوريس توماشفسكي** عام 1925: «لا تمثل الواقعية في ذاتها بناء فنيا، ولتصير كذلك، لابد أن تُطبّق عليها قوانين خاصة بالبناء الفني هي اصطلاحات دائما من وجهة نظر الواقع». والحال أن قراءة مقال ياكبسن عن كَثب، تُبيّن أن المؤلف يُشرع باباً على مقاربة تنميطوية للمسألة، إلى جانب هذا الموقف «الاجتماعوي» والنسبوي. فهو، كما نعلم، يحدّد عدة استعمالات لكلمة واقعية:

أ - *واقعية مشروع المؤلف*، وهو مشروع يُتصوَّر إما بصفته تشويها للأصول الفنية، وإمّا بصفته تلاؤما مع تقاليد فنية سابقة؛

ب - الواقعية التي يدركها القارىء، إما باستحسانه العادات الفنية القائمة، أو باستهجانه إياها بصفتها انحرافا؛

جـ - الواقعية بصفتها مدرسة فنية محدّدة تاريخيا (بعض روائيي القرن 19 الفرنسيون أو الروس)؛

د - الواقعية بصفتها طريقة لـ «تمييز ما ليس ضرورياً»، مُحدّدة لسانيا بالأولوية المعطاة للكناية أو للمجاز المرسَل، غير أنها تشكل دائما طبقة فرعية (مدرسة) من ج في منظور ياكبسن؛

هـ - الواقعية بصفتها «تبريراً منطقيا»، بصفتها ملأ تبريرياً ومنطقياً للاشتغال السردي للنص.

إن الإشكالية المُجملة في النقطتين الأخيرتين تهمُ بالأخص المصنِّفين الحريصين على تحديد وتسجيل *السمات الشكلية* وكذا على بناء نموذج عام للخطاب الواقعي. وقد محّص **ياكبسن** كثيراً، فيما بعد، وفي مواضع شتى، النقطة د من مقاله لعام 1921: «إن هيمنة الكناية هي التي تتحكم فعلا في التيار الأدبي الذي ندعوه «واقعيا» - والذي ينتمي إلى مرحلة وسيطة بين انحطاط الرومانسية وميلاد الرمزية ويتعارض مع كليهما - وتُحدده. والمؤلف الواقعي باتباعه طريق علاقات التلاصق، يمارس خروقاً كنائية من الحبكة إلى الجو، ومن الشخصيات إلى الإطار الزمكاني. إنه مغرم بالجزئيات المجازية المرسَلة[9]». وبناءً عليه، يبدو **ياكبسن** معنِياً دوماً بالتأكيد على أنّ هذا المقياس ملائم فقط لمدرسة أدبية خاصة (المعنى

ج من مقاله لعام 1921)، وليس لنمط عام من الخطاب. لكنه يفسَح المجال أحيانا لتعميم ممكن بينهما (قد يعطي كل نثر ضربا من الأولوية للمحور الكنائي[10]). وسنتعرف هنا ثانيةً على تردد ڤاليري (خطاب عديم الشكل أو ترويض؟). ومن جهة ثانية، إذا واصلنا قراءة ياكبسن، فإننا قد نتبيّن، في نموذجه اللغوي السُداسي الوظائف، احتفاظه الضمني بمكان *لنمط خِطابي* «مرجعي»، موسوم بالأولوية التي تعطيها الرسالة للتعبير عن الـ«مرجع». لكن، بينما يَسِم **ياكبسن** وسماً وجيزاً كل واحدةٍ من الوظائف الكبرى بمنتخب من السمات، أو الأبنية اللسانية النمطية، أو من الأمثلة - وهو يتناول الوظيفة الشعرية بعمق ومزيد من التفاصيل كما نَعلم - يلاحظ فقط أن القصد «التقريري»، «المعرفي»، هو «المهمة الغالبة على رسالات عديدة»، وهو ما لا يعطينا ما كُنا نتوقّعه، ويلاحظ أن *الوظيفة الشعرية* و *الوظيفة المرجعية* متعارضتين، بمعنى من المعاني، بقدر ما «تُعمِّق» الوظيفة الأولى «التفرع الثنائي دليل - موضوع» وهي تشدد على الجانب «الجلي» من الدلائل. وبناءً عليه، فإن مواصلة تحليل **ياكبسن** قد يقوم على محاولة وصف ما يحدث في بعض الأحاديث (الأدبية وغير الأدبية) ذات المهيمنة الواقعية، وقد يقوم من جهة أخرى على محاولة إعطاء وضع «شعري» لهذه الوظيفة المرجعية، وعلى تحديد «أدب مرجعي»، وعلى تَبَيّن ما إذا كنا نستطيع أن نتحدث عن خطاب شعري وواقعي في آن واحد، أي أن نذهب إلى أبعد من عدد معين من الصور البسيطة عن المسألة («شمولية» الوظيفة المرجعية، «أولويت»ها، التماثل: واقعية = نثرية، أو واقعية = روائي)، إلى أبعد من عدم الرضى عن الجانب العديم الشكل، المتعدي، القابل للتلف (ڤاليري)، غير المقيّد، غير الموسوم، غير القابل للتحليل، في النصوص حيث تهيمن تراتبيا، الخ، وهي المواقف التي تمنع طبعاً بلوغها وضعاً شعريا نظرياً.

II

لكنّننا حتى ونحن نُهمل الأدب الوفير الذي يقترحه علينا تاريخ الفلسفة أو تاريخ المنطق بخصوص مفهوم الواقعية، ونطرح السؤال بلغة الشعريات أو الدلائليات الأدبية، فليس أكيداً أننا نستطيع اليوم الحديث (ثانية) جدياً عن هذه المسألة التي هي مسألة التمثيل، أو المحاكاة، أو الواقعية. وقد أحالت التطورات

الحديثة العهد لهذه المباحث الأخيرة هذه المسألة ـ كما نعلم ـ لتلتحق في ضرب من المطهر النقدي بقضايا كقضية الأدب، أو التمييز نثر/شعر، أو المعيار والانزياح، أو الذوق والتدرجات في الفن، أو التصنيف إلى أجناس، وهي قضايا تنتظر دوما إنعاشها وإعادة صياغتها[12]. ولم تتوصل اللسانيات، بخاصة، إلى إنهاء وكَبح البحث النظري بهذا الشأن، وهي تُبْلغنا أن اللسان شكل وليس مادة، وبنية وليس مُدوّنة، الخ، وأنه لا يستطيع بالتالي أن «ينسخ» الواقع، وأن سؤال الواقعية ينبغي أن يُصاغ، من منظور دلائلي، كما يلي: *هل بالإمكان إعادة إنتاج مباشرية غير دلائلية عن طريق وساطة دلائلية (بدلائل)* ؟ فمثل هذه الصياغة تحصر النقاش وتبدو بالتالي وهي تحيل في المقام الأول على المسألة الخاصة التي هي مسألة *التبرير* ودرجات *أيقونية* أنساق الدلائل التي نُوزِّعها عادة إلى *أنساق مُبرَّرة* (متماثلة)، تشتغل بكثير أو قليل (من التشابه مع الموضوع المقرَّر)، وأخرى *اعتباطية* (ثنائية) تشتغل بحضورٍ أو غياب، أي بالاختلاف. وكما نعلم، فإن المشاكل التي يتعيّن حلها هي عندئذٍ: مشكلة الأنساق المختلطة، ومشكلة العلاقات بين أنساق *مؤوِّلة* وأنساق *مؤوَّلة*، وصيغ الانتقال (بالشرح أو بالتكافؤ) من نسق إلى آخر[13]، الخ. وبتحديد الإشكالية هكذا، فإن اللغة لا تستطيع (قد لا تستطيع) أن تُحاكي من الواقع سوى:

أ ـ اللغة (المنطوقة أو المكتوبة)، وعندئذ لا يستطيع حديث لساني (أن يعيد إنتاج) غير حديث لساني مماثل سبق أن قال نفسه بنفسه (وحينئذ يكون التكرار والاجترار والمعاودة هي الصور النموذجية لإعادة الانتاج هذه) أو قاله سلفاً حديث لساني آخر (وعندئذ قد تكون وجوهه البلاغية هي اللغة الواصفة، الاستشهاد، إعادة الكتابة، المحاكاة الساخرة، المعارضة...). إن لدينا هنا معنى أول لكلمة «واقعية» (الواقعية I) قد ندعوه «واقعية نصية[14]»؛

ب ـ بعض عناصر الواقع (ضجيج، حركات، خطوط) القابلة للأيقنة بالكتابة أو بالكلام الخطي والمزدوج التشكل (ألفاظ المصاقبة، آثار تخطيطية أو كتابية، الخ). ولدينا هنا معنى ثانٍ لكلمة واقعية (الواقعية II) قد ندعوه «واقعية رمزية[15]».

ومع ذلك، قد يسهل دون شك أن نبيّن أن هذه الطرائق كلها ليس لها إلا

وجود مؤقت، مُهدّد دوماً تزمنيا وتزامنيا من قبل إمبريالية الأنساق الاعتباطية (pipio تصير pigeon؛ ويترجم مترجمو القصص المصورة ألفاظ المصاقبة أيضا تكييفاً لها مع الأنساق الصوتية الخاصة باللغات المُترجم إليها)، وأن كل جزء نصي مكرر يمكن أن يكون حاملاً لخبر جديد، بإدخاله في سياق مغاير، وأن كل إعادة كتابة لكلام في الكتابة اختلاف (لأنه مختلف). إن بلورة تنميط للخطاب الواقعي يتطلب منا أن نبني مفهوماً جديداً للواقعية ليس هو المعنى I (الواقعية النصية) ولا المعنى II (الواقعية الرمزية)، وأن نبني موضوعنا بناءً مغايراً أو من وجهة نظر مغايرة، بما أن مشروعنا هو التشديد على *النص* الواقعي أكثر من التشديد على *الدليل* الواقعي، على نمط فرضي من الخطاب يجب بناؤه أكثر من التشديد على «تحولات» (ج. جنيت) تاريخية للقراطيلوسية يجب تسجيلها، على تجليات خطابية (محكيات، أنساق وصفية، إراثة المعارف، شبكات تكرارية) أكثر من التشديد على تجليات شعرية، على مشاكل الدلالة أكثر من التشديد على مشاكل عروضية، وليس هناك من شك في أن هذه المسألة لا ترتبط فقط بكمية الموضوع الذي تبنغي معالجته (الانتقال من *الدليل إلى النص*)، بل ينبغي أن تتدخل مسألة *كيفية* ترتبط بالمنهج (تغيير وجهة النظر للتفكير من جديد في قضية التمثيل بعد صقل المفاهيم اللسانية).

III

غير أن إنعاش مسألة النص «الواقعي» هذه، على أسس جديدة وانطلاقاً من وقائع جديدة، يطرح عدداً معيناً من المشكلات المناهجية. فبديهي أن هذا البرنامج ليس مفارقاً وحسب (بناء تنميط للخطاب الواقعي مع العلم أن اللغة لا «تنسخ» ولا يمكن أن «تنسخ» الواقع) بل يصعب تحديده قياساً إلى برنامج المقاربات الأخرى: إذ أن التخطيط الإجمالي لتنميط ما، يستتبع فعلا ألا يختلط الأخير بشعريات *النثر* أو بنظرية النثر (تودوروف، توماشفسكي)، وهما نظريتان تعميميتان وغير تنميطيتان، ومركزتان فضلا عن ذلك على مشاكل السردي أو «الروائي»، ولا بدراسة *للمدرسة الأدبية* بالمعنى الحصري للكلمة (مثلا، دراسة الرواية الفرنسية في القرن 19)، بل ولا بدراسة أدبية خاصة، وهو ما يرجّح أن

بكون مقاربة مثالية بالقضية : فالمرجع أن للموسوعة، والمقالة التقنية والرسم الخداع المعماري أو الصُّوَري، والوصفي الاشهاري، الخ، صلة ما بالـ «خطاب الواقعي»، وينبغي لدراسة «حرفية» هذا الخطاب، التي تحيل على التشبيد القبلي ولكن الإشكالي لـ «نحو نصي»، أن تكون سابقة نظريا لدراسة «أدبيته».

ينبغي إذن، أن ننجز بخصوص *الخطاب الواقعي* ما بدأ تودوروف في إنجازه بخصوص *الخطاب الخارق*. فتودوروف، كما نعرف، يميز *الخارق* بحصر المعنى، الذي يحدده تردد مستمر بين الواقعي وفوق الطبيعي (ويحتفظ بالتالي بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي)، عن *العجيب* (الذي يحتكره فوق الطبيعي دوما)، وعن الغريب (حيث يُفسَّر الخارق عقلانيا). ولو اتبعنا تودوروف،لكانت في هذا النسق «خانة فارغة» يجب وصفها، ولتَعارَض الخطاب الواقعي إذن بدقة مع العجيب (بصفته خطابا يحتكره نزوع واحد) أكثر منه مع الغريب أو *الخارق* (وهُما معا خطابان «مختلطان»). لكن ـ على النقيض من بلورة متون أخرى أو تحليلها ستكون بالنسبة لها مسألة تماسك ووحدة إجماليتين محسوسا بهما حدسيا للوهلة الأولى (مجموعة من «الموضوعات» المقيدة، «عادات» أسلوبية خاصة، مقولبات* ومواقع* مُمَأسَسَة في «نوع» مُشفَّر سلفاً، إلخ، كما هو شأن الخارق مثلا) ـ لا نكاد نرى قبليا «محسنات بلاغية»، «موضوعات»، «مكرورات» مُجبرة تَتَجَمَّع عفويا لتشكل مجموعة من المقاييس أو نوعاً يمكن تسجيله. وعلاوة على ذلك، فإنه يظهر خاصة في *النثر*، أي في ركيزة «غير موسومة» *قبليا*. حدسيا، قد يُحدَّد الخطاب الواقعي سلبيا خصوصاً، بعدم الأسلوب، وأثر الواقع بأنه أحد «مخلفات» البنية، بأنه فضلة غير قابلة للإدماج في النماذج الوصفية. وذلك ليس غير ذي أهمية: فبخلاف المؤلف الخارق مثلاً، الذي يستطيع إبراز خارقية خطابه بإحالات على مَتن أو نوع مُشكَّل ثقافياً (گوتييه المستشهد بهوفمان)، لا يملك المؤلف الواقعي هذه العُدّة الاستشهادية. فتوسط النوع، الأساسي لتحديد آفاق انتظار عند القارىء، وبالتالي للتحقق من هوية النص ومقروئيته*، قريب لديه من الصفر. ومن تم يتحتّم عليه أن يبحث عن ضمانات وكفالات أخرى (كالتاريخ أو «العلم» مثلا) ويستشهد بها، أو أن يستشهد بنفسه (بلزاك المستشهد بنفسه، الشخصيات المتكررة، شبكات التماسك التكرارية، وآنئذٍ نعود إلى واقعيتنا

النصية). وقد يكون علينا أيضا أن نحدد موقعنا من عدد معين من المقاربات التي تبدو لنا مهمة بكيفية خاصة، والتيَ قد يجب دمجها ومواصلتها.

الأولى تقوم على أن نتناول المسألة تزمُّنيا وعلى أن نتتبع في الأدب (مع التسليم مؤقتاً بهذا الحقل بصفته معطى) ظهور تيار واقعي واختفاء وانبعاث عبر القرون وفي بُلدان مختلفة، والذي قد يبنى مثاله شيئاً فشيئا استقرائيا بالتحليل الأسلوبي[17]. وعندئذٍ قد يكون لدينا هنا ضرب من العالمية الجمالية، مقولة على طريقة وولفان أو على طريقة وورينكو شيئا ما. وسيكون مفيداً أن يتبين المرء ما إذا كانت وسائل خلق وهم الواقع قد تغيّرت عبر القرون، وكيف شفّرت وانتقبَت في مختلف الشعريات، وما إذا كانت بعض الشعريات تتموقع في أمكنة معيارية أخرى (مثلا بتعظيم التطابق مع مجموعات من القواعد أكثر من التطابق مع الواقع). لكن الخطر هو السقوط في رؤية غائية وتطورية لتيار أدبي يجتاح تدريجيا السِّمات المحدَّدة التي كيفت ضمنيا التحليل نفسه، والتي يلتقي نمطها الأصلي التقاءً شبه قدري مع مدرسة القرن التاسع عشر الواقعية؛ وعندئذٍ توشك هذه الرؤية القائمة على المفهوم الضمني *للتقدم*، أن تنفتح على موقف معياري ودوري؛ لم يسلم منها آورباخ أحيانا: يغدو نص «كاملاً» طبعا إلى حد ما حسب ما إذا كان يبتعد أو يقترب من النمط الأصلي الواقعي، وحسب ما إذا كان لا يمثل «بعد قطُّ» أو لمَ يكن يمثل «قبلُ قط»، أو إذا «فَقَد» السِّمات المحدَّدة المعنية.

ويبدو أن كيفية ثانية في التصدي لهذه المسألة، يمثلها بحث من قبيل ذلك الذي يقوم به ميكائيل ريفاتير، الذي يرجع إليه الفضل في إعادة طرح مسألة التمثيل في النص، بمصطلحات دقيقة وعلى أساس إشكالية أسلوبية محدَّدة، وهو بحث يتبلور فيه المفهوم المركزي: *النسق الوصفي*: يحدِّد هذا المفهوم الجديد نموذجاً نصياً مُضاعفَ الحتم مضاعفة خاصة، «مكوَّناً من دَوالّ مترابطة فيما بينها حسب بنية مدلول مركزي، لمّا كانت ترابطاته هي نفسها من التسلسل المنطقي بحيث يمكن لدالٍّ من هذا النّسق أن يصلُح كناية عن المجموع[18] ».

وهناك اتجاه ثالث ومُهم في التحليل المعاصر يقوم على ردِّ هذه المسألة الشائكة (التي تؤدي في البحث الشعري الدور المثير والمعيق نفسه تقريبا الذي أدته مسألة أصل اللغة في اللسانيات) إلى قضية المشابه للواقع*، محدَّداً بصفته شفرة

إيديولوجية وبلاغية مشتركة بين الباث والمتلقي، والمؤمِّنة بالتالي لمقروئية الرسالة عبر إحالات ضمنية أو صريحة إلى نسق من القيَم المُمأسسة (خارج ـ النص) التي تحلّ محلّ «الواقع». وبالفعل، ليس الـ «واقع» هو ما نَصِل إليه في نص ما، بل نصل إلى تنظيم وتنصيص للواقع، إعادة بناء بَعدية مُشفَّرة في النص وبه، والتي لا قرار لها، وتتحرك في المدار اللاّنهائي للـ«مؤولات» والتعابير الجاهزة والنسخ أو مُقولبات الثقافة (هل ينسخ موپاسان الواقع في وصفه العديد لبانوراما روان، أو هل ينسخ ذاته، أم أنه ينسخ شفرة صُوَرية، إلخ)[19].

إن الصعوبة القصوى ستنصبُّ أساسا على العلاقات بين معاني ج ود وهـ من تعريفات ياكبسن لعام 1921 : فلا سبيل إلى إنكار أن التحليل سينطلق بالفعل احتماليا من موضوع مُعطى (مُوَرَّث ومفروض من قبل تقليد ثقافي مُمَحور على عدد من النصوص المقيمة، «الأدبية»، وعلى بعض العصور المحدَّدة تاريخيا ـ الرواية الشطارية*، القرن الثامن عشر الانجليزي، الروائيون الفرنسيون والروس في القرن التاسع عشر) أكثر مما هو مبني بواسطة مقاربة تنميطية. فالحديث عن النص الواقعي بصفته ثابتاً نصيا، يستتبع إذن أن ينطلق المرء من:

أ ـ مجموعة فضفاضة، غير مُحدَّدة بدقة، حيث تفرض علينا الثقافة أسماء مثل ديفو، فلوبير، زولا، الخ، بهدف:

ب ـ البحث عن عدد معين من المقاييس قبل:

ج ـ بناء نموذج فرضي للخطاب، يحدد عدداً معينا من الثوابت وقواعد التغييرات (أوَلَمْ يَكن پروپ يستشف «استبدالاً واقعيا» لحكايته العجيبة[20]؟)، التي ستُدمج وستُعيد فيما بعد توزيع وقائع جد متنافرة ومختلفة. ويمكن لهذا المسعى الاستقرائي قدَريا والاختباري في بدايته أن يصل إلى نتائج غامضة: إذا افترضنا مثلاً أنّنا انطلقنا من نتاج زولا، أو من نص لفلوبير، فهل ستكون المقاييس المُسَجَّلة في نهاية المطاف صالحة فقط لهؤلاء المؤلفين الأوائل، أم أن تعميم الاستقراء نحو نوع من الخطاب يسمح بوصف طائفة من الأحاديث أو أجزاء من الأحاديث مختلفة، سيكون أمراً ممكنا؟

وأخيراً، فإن المشكلة المنهجية التي ستطرح هي على الأرجح مشكلة

مستويات *الوصف*. وإذا قبلنا إجمالاً مسلمات المنهجية البنيوية كما استُعملت منذ أكثر من نصف قرن، بسبب مردودها، فإننا نعرف أن تنظيم موضوع ما (لغة، محكي، أسطورة، تَجلٍ دال معطى، نص، إلخ) يتم من منفذ مفهوم *النسق*، ومن منفذ مفهوم **مستويات الوصف**، ومن منفذ مفهوم *التراتب*[21]، وعبر التمييز بين *السيرورة والموضوع*. مما يترتب عنه السؤال التالي: هل سيُحدد ويُبنى نمط من الخطاب (من النص) الواقعي انطلاقا من معايير لسانية «سطحية» (مثلاً، عبر استعمال معاجم نموذجية، كلمات أحادية الدلالة ذات اشتقاق مبرر صرفيا، ترتيبات، تكرارات، عبر تنظيم معين للألفاظ داخل الوصف، الخ)، أو انطلاقا من معايير قابلة للتسجيل على مستويات أكثر «عمقاً» وأكثر «تجريداً» (مقطوعات نموذجية، مركبات سردية نمطية، زُمر عاملية وشخصيات خاصة، مسافات خطابية منطقية متميزة، إلخ)، أو انطلاقا من بعض صيغ العلاقة بين هذه المستويات (مثلا، التشاكل بين الأقسام النصية والأقسام السردية، أو العلاقة بين معجم تكنولوجي أحادي الدلالة وشخصية عالم أو مهندس، بما أن الأول يستتبع الثاني الذي يبرر تخصص الأول)؟

لا تمدنا المقاربة اللسانية، كما رأينا وبصريح العبارة، إلا بمفهومين ممكننين (واقعية I وواقعية II) سبق إيضاحهما وإقرارهما وتشخيصهما من قبَل النقد والبحث. ولكن، إذا تبدّت القضية على أنها زائفة، أو طرحتها طرحاً سيئاً قرون عدة من المقاربات الاختبارية (استيهام الواقع)، أو على أنها استُبعدت صوريا من حقل منهجي متميز (الحقل اللساني مثلا)، فليس ذلك سبباً في عدم إمكان إعادة صياغتها صياغة مغايرة ومن موقع آخر، وفي أن «الرغبة في الواقعية» أو الـ «برنامج الواقعي» لم يُحدث، في الممارسة العامة أو الاتفاقية لبعض الكتّاب، وقائع أسلوبية، بمعنى تشييد نمط من الخطاب محدّد بعدد معيّن من السمات البنيوية، ومن «موحيات المحاكاة» ومن القيود المتميزة ومن الخطاطات البلاغية أو السردية الخاصة، بل من موضوعة خاصة (في حين أن حدسنا يخبرنا بأن لا شيء قبليا أقل تقييداً ولا شيء أكثر حرية من الخطاب الواقعي)، التي هي واقعية ويمكن التحقق منها بالتحليل. وعليه، ستكون إذن طريقة الخروج من الترددُات الجمالية (نزعة آورباخ أو فوكو التزمُنية منهج ريفاتير الأسلوبي المحايث)، موضعة

المشكلة لا على صعيد الأنساق الدالة المنتَجة (مجموعة من الأحاديث) بل على مستوى القصد الذي نظّم إنتاج هذه الأنساق (فعل، سيرورة تحدُث، «ميثاق» قراءة) أي على مستوى العلاقة بين برنامج كاتبٍ ووضع معين للقارىء ينبغي وضعه. وبناء عليه، لم يعُد الأمر يتعلق بالإجابة عن سؤال من نوع: كيف ينسخ الأدب الواقع؟ وهو سؤال أضحى بلا غناء، بقدر ما يتعلق باعتبار الواقعية ضربا من فعل الكلام* (**أوستين، سيرل**) يحدده وضع وحالة متميزة للتواصل، ويتعلق بالتالي بالإجابة عن سؤال من نوع: كيف *يجعلنا الأدب نعتقد بأنه ينسخ الواقع*؟ ما هي الوسائل الأسلوبية التي يستعملها - بوعي أو دونه - لخلق هذا الوضع الخاص بالقارىء، وباختصار، ما هي الـ«بُنى المحتومة» (يمكننا الحديث، على شاكلة بعض اللسانيين، عن «إرغامات نحوية» أو عن «قيود انتقائية») للخطاب الواقعي؟

وتأسيسا على ذلك، قد تنطلق شعرية أو تنميط الخطاب الواقعي، تكتيكيا، من تداولية، بما أن الفرضية هي أنّ «الاستعمال المقصود لنص يعطي قواعد تشكُّله[23]»، تبعا للصيغة الممكن استعارتها من ك. **شتيرل**. ومن تم يكون لدينا هنا معنى ثالث (واقعية III) لمفهومنا، واقعية يُمكن تسميتها وصفية[24]، ويمكن اختزالها في وضع إنجازي*، والذي قد يحدِّد حالة تواصلية شاملة ممكنة التفكيك إلى عدد معين من المفترضات، التي قد تفتح دراستها للتحليل نفس القدر من الطرق؛ هذه المفترضات، التي تتناتج من جهة أخرى بالتبادل، والتي تشكّل ما يُمكن تسميته «قائمة شروط» المشروع الواقعي، قد تكون هي التالية (وهي قائمة مفتوحة):

1 - العالم غني، متنوع، ثَرٌّ، متقطع، الخ؛

2 - أستطيع أن *أرسِل خبراً* (مقروءاً، متماسكا) بشأن هذا العالم؛

3 - تستطيع اللغة نسخ الواقع؛

4 - اللغة ثانوية قياساً إلى الواقع (إنها تُعبِّر عنه ولا تخلقه) وهي برانية عنه؛

5 - على الركيزة (الرسالة) أن تتوارى إلى حد أقصى (الـ «بيت الزجاجي» الذي تحدث عنه زولا)؛

6 ـ على *الإشارة* المنتجة للرسالة (أسلوب، تحدث، تصبيغ*) أن تتوارى إلى أقصى حد؛

7 ـ يتحتّم على قارئي الاعتقاد بصحة خبري عن العالم.

وتبدو لنا موضوعتان رئيسيتان من الممكن استخلاصهما من هذه المفترضات، موضوعة *المقروئية* (يتحتّم على الرسالة امتلاك القدرة على «إعادة نقل» خبر) وموضوعة *الوصف*.

IV

لنُذكِّر بعدد معين من الواقعات : إن مقروئية نص مرتبطة بتفاعل عدة عوامل ذات طابع داخلي (متصلة بالمادية الطباعية للرسالة وبنحويتها) وخارجي (غير خاصّة بالرسالة) في آن واحد؛ أي بالتماسك المنطقي ـ اللساني للنص على جميع مستوياته (مراعاة قواعد التطابق والإعمال والقيود الانتقائية الدلالية وقواعد التكرار والاستبدال، عدم تشويش الخطاطات الخطابية والسردية، غياب الإضمارات، الخ)، بتجانسه واستقلاله من حيث هو حديث مؤجل ومكتوب (لا تدخُّل لمستوى التحدث)، باستقراره الطباعي (نظام القراءة، مقدار حروف الطباعة...)، وبمراعاة بعض الشفرات الثقافية الفرعية التي تحدّد مقبوليةً (التقيد بالنوع، المشابه للواقع، خلع الصفات البشرية على العوامل، المركزية البشرية لـ«بطل» مقبول، الخ). وبناء عليه، قد يكون الحشو والتكرار والاجترار والمعاودة هي الأحاديث النمطية للخطاب المقروء، (ترديد، في موضع من النص، لجزء سبق أن تحدث عنه نفس النص)، وكذا التعبير الجاهز أو الاستشهاد (ترديد جزء من نص آخر في موضع من النص). والحال أن المشروع الواقعي يتماهى مع الرغبة التربوية في نقل خبر (حول هذا الجزء أو ذاك من المرجع الذي يعتبر غير مُرَقّى إلى الوجود الأدبي، و«مجهولاً»، و«معروفا معرفة سيئة»، إلخ)، وبالتالي في التحاشي الأقصى لكل «تشوش» قد يأتي ليشوش على إيصال هذا الخبر وعلى تعدي الرسالة(25). وبناء عليه، في المستطاع الاعتقاد أن النص الواقعي المقروء سيتسم على الأرجح بطرائق مخصصة لضمان هذا الإيصال، من مثل:

أ ـ تضخم في النّقْل؛

ب ـ تضخم في الطرائق التكرارية؛

ج ـ تضخم في الطرائق الانتباهية (بالمعنى الياكبسوني)، وفي الاجراءات الداخلية لإزالة الغموض، مروراً خصوصاً بمضاعفة الأجهزة اللغوية الواصفة المدمجة في النص؛

د ـ إعادة غير مباشرة (تعويضية) لكفاءة خطابه، لسلطة قول معينة، لتحقق التحدث: المؤلف الواقعي نفسه ـ المطرود نظرياً لصالح إضفاء الاستقلال على النص بما هو تاريخ، وبما هو حديث مكتف بذاته ومتماسك حيث كل «تدخل للمؤلف» (بلين) قد يعادل دخول تشويش.

إن تضخم الطرائق التكرارية والنّقْل في النص يهدف أساساً إلى ضمان تماسك الخبر المنقول وإزالة الغموض عنه، وذلك بالربط المتبادل بين وحدات منفصلة تنتمي لنفس الحديث، أو بين عناصر تنتمي لحديثين متمايزين[26]. وبناء عليه، قد يبدو للقارئ (كما لمشاهد لوحة أو منظر)، أن الواقع يكون أولا هو *المتماسك* : قد نعثر ثانية هنا على تبرير النقطة (هـ) لدى ياكبسن، الوصل الصريح* عند أورباخ؛ أراگون : «تماسك الحكي هذا الذي يُدعى، في نظري على أية حال، بالواقعية[27]».

وبذلك، نستطيع الشروع في القيام بجرد غير مرتب لعدد معين من الطرائق التي قد تشكل نفس المقدار من مقاييس خطابنا الواقعي، وهي طرائق يمكن استنباطها من «قائمة شروط» المشروع الواقعي، ويتقاطع كثير منها أو يستتبع بعضها بعضا بالتبادل ولا يشكل أي منها، إذا أخذ معزولاً، شرطا ضروريا أو كافيا بدقة.

1 ـ من بين الطرائق التي تضمن التماسك الإجمالي للحديث نستطيع أن نسجّل *الفلاش باك*، الذكرى، التلخيص، صدمة الطفولة، الوسواس، ذِكر الأسرة، ذكر إرث، ذكر التقاليد، الإرجاع إلى مرحلة، إلى سلف، الخ: فالنص يحيل على مقوله ـ السالف. وبالعكس، ينبيءُ النص بمستقبله الآتي (أو غير الآتي*)[28].

وذلك بطرائق متعددة كالتوقع، والاستشعار،وتثبيت برنامج، والمشروع، والقرينة، والوضوح، واللعنة، والأمر؛ وإبرام عقد، والرغبة، وأخْذُ نقص بعين الاعتبار، الخ.

إن ذكر إرث أو أسرة بصفته صورة تثبيت واقعي، وصورة تصنيف وصورة تذكر واستعادة للخبر في آن واحد (ونعرف أن الأخصائيين في علم الوراثة الحاليين يفكرون في مبحثهم طوعاً بلغة مستعارة من نظرية الخبر) وبصفته صورة نقل وانتقال *لمعرفة* تكوينية معينة (وسنعثر باستمرار على إشكالية انتقال المعرفة هذه)، هو على الأرجح مُحَسِّن هام - بشكل أو بآخر، وغير مقصور على زولا - من محسنات الخطاب الواقعي. وسيفرض أيضا شخصية غالبا ما ستعود إلى الظهور هي شخصية *الطبيب*، أو شخصية *صديق الأسرة*، أو *صديق الطفولة* (ذاك الذي يعرف السوابق)، مشاهد نمطية مثل *النوبة الفيزيولوجية* المُعبِّرة (مرض، نوبة مراهقة، تسمُّم كحولي، مَرَض وراثي، الخ)، وجميع مشاهد *الاتصال* الأسروي (وجبات، أعياد الميلاد، اجتماعات مختلفة، مجالس الأسرة،...) أو *الانفصال* (*كالخصام* مثلا، الذي يتيح للمؤلف أن تكون لديه شخصيات مهيأة للقاءات أخرى، ولوصف أوساط أخرى، الخ). وبناء عليه، تشكل الأسرة ضربا من الحقل الاشتقاقي «المبرِّر» و«الشفاف» (صوسير)، حيث تلعب الأسماء شيئا ما دور الجذور الناقلة لخبر معين (معطيات وراثية، الخ - ماكار، روجون، تيبو، فورسيت، گيرمانت)، وأسماء الأعلام دورَ ضرب من الحركة الإعرابية التي تقدم خبراً تكميليا (نانا Nana، پولين Pauline، جرڤيز Gervaise)، وعليه فهي بُنى تشتغل كأنها «نحوٌ» للشخصيات (صيغة التصنيف، قيود انتقائية، توقعية سلوك، الخ)[29]. وستكون أيضا موضعاً خاصاً لتبين انتقال معرفة موجهة للقارىء (على شكل نميمة، ثرثرة مؤذية، اغتياب، مسارة، إلخ) وضرورية لفهم الحبكة، أو لتبيُّن انتقال *أشياء* (الإرث).

2 - عنصر آخر للمقروئية والتماسك السردي، هو التبرير النفسي (للشخصيات)، الذي يشتغل بصفته ملأ تبريريا بعدياً لحبكة الحكي الوظائفية (التتابع المنطقي للـ«وظائف» بالمعنى البروبي)، تفسير الـ post hoc ergo propter hoc السردي[30].

3 - كذلك، *التاريخ الموازي*: فالحكي موصول بتاريخ مضخَّم (إضافي)

يضاعفه ويوضّحه ويحدده ضمنياو ويخلق لدى القارىء مسارات أدنى مقاومة، خطوط توقعيات، نسقا من الانتظارات، وهو يحيل صراحة أو ضمنا (بالاستشهاد، باسم العلم، بالتلميح، الخ) إلى نص مكتوب سلفاً يعرفه. ويمكن لهذا النصّ أن يكون مقدساً أو دنيوياً (مثلا الارجاعات إلى باريس في مجموعة موباسان القصصية: *Les deux amis*، أو الارجاعات إلى سفر التكوين في رواية زولا: *La faute de l'abbé Mouret*، أو المرور العابر لنابليون III في رواية زولا : *la débâcle*). غير أن النص الواقعي سيفضّل غالبا النص الدنيوي (التاريخ) الذي سيجعله أقرب ما يمكن من قارئه. وبناءً عليه، ستكون الارجاعات إلى موضع *آخر* (إغرابية) مُقلصة، وغالبا ما سيتجول البطل الواقعي قريبا جداً من وسطه: فالتاريخ سيأتي إليه، بدل أن يذهب هو بعيداً بحثا عن التاريخ (عن المتاعِب des histoires). عبر هذا الوصل المنهجي بخلفية تاريخية وسياسية، يتشكل النص بصفته متوقعاً، ويقلّص «قدرته» التأليفية؛ وتغدو مقطوعات سردية مثل: «* نصب الصديقان كمينا وقتلا بسمارك» أو«* قام الصديقان، على رأس كتيبة، بغارة وحرّرا باريس من الحصار البروسي»، مستحيلة (لا نحوية تقريبا). وبناء عليه، فإن أسماء الأعلام التاريخية أو الجغرافية (روان، شارع ريفولي، نوتردام ده باري، إلخ) ـ التي تحيل على كيانات دلالية ثابتة، والتي لا ينبغي فهمها بقدر ما يجب الإقرار بها بصفتها أسماء أعلام (وحرف البداية la majuscule هو السِّمة الطباعية المميزة لها) ـ تشتغل شيئا ما مثل *استشهادات* الخطاب التربوي: إذ تضمن نقاط التثبيت، وتعيد إنجاز (ضامن ـ Auctore) الحديث المرجعي وهي تَصِل النص بنص ـ إضافي مُقوّم، وتتيح اقتصاد ملفوظ وصفي، وتضمن أثر واقع إجماليا يتعالى حتى عن كل استشفار للجزئية[32]، وهو أثر واقع يبرزه غالبا، في الأوصاف الموقعية، استعمال «حاضر كفالة»،، «حاضر شهادة» (ج. بلين، بخصوص تعابير من نوع: «الغيضة الصغيرة التي *تهيمن* على منتزه من la fidélité إلى Verrières» أو : «عند خروج المرء من كارڤيل، يجد...»، لدى ستاندال).

4 ـ عامل آخر مهم *لمقروئية* النص (وهو عامل غير خاص بالتأكيد بالخطاب الواقعي)، يمثله التبرير المنهجي لأسماء الأعلام وألقاب المواضع والشخصيات. وهناك عدة طرائق ممكنة: هكذا، سيُسمّى المُرابي «Picsou» (بيكسو/معوِّل

الـــفلْس) أو «Gobseck» (گوبسيك/ملتهِم جاف)، وسيُسمّى الساذج «Simplet» (سامبلي/سُذيج)، والأعور «Le borgne» (لوبورنْيْ/أعور)، وحديقة فردوسية «Le Paradou» (بارادو/الفردوس الحلو) (إ. زولا)، إلخ. إن الخطاب العجيب يحب هو الآخر هذه الشفافية الأعلامية. غير أن الخطاب الواقعي سيلعب على إيحاء محتوى مجتمعي (سيوحي اسم علم أو لقب معين مثلا بالعامية، بالارستقراطية، بالمهنة، الخ) أكثر ممّا سيلعب على تقرير سمة طبائعية أو جسدية. بل يمكن أيضا لإبْطال التبرير أن ينتج أثر واقع، وهو يحيل ضمنيا على محتويات شائعة مثل: ابتذال، بساطة، حياة يومية، شخصية متوسطة، ابتذال الحالة المدنية (السيد/السيدة)، الخ؛ ممّا تترتّبُ عنه مكانتها المفضّلة في هذا الموضع الستراتيجي الذي هو *العنوان*، حيث تشتغل عندئذ بصفتها مؤشرا حقيقياً على النوع «الواقعي» (مول فلاندرز، تيريز راكان، مدام بوفاري، مدام جيرفيزي، إلخ). وقد تأتي طرائق تفسيرٍ مختلفة لتعزّز في المحكي هذه الشفافية الأعلامية: البحث عن الأصول، البحث الاشتقاقي، الخ، مما يفرض عندئذ خلق شخصيات نمطية كالفيلولوجي والمرشد والنسابة والجغرافي، ومشاهد نمطية كالتعميد، إطلاق إسم، زيارة موضع، مشاهد التقديم («أقدِّم لكم السيد س الذي...»)، وهي مشاهد ستجري مثلا أثناء لقاء أو استقبال أو عيد أو حفل؛ والنتيجة هي أن الشخصية الواقعية نادراً ما تكون وحيدة، سيكون لها خِلاّن، وستلتقي بأصدقاء أثناء الجولات، وستكون مَدنية، وستتوفر على اللباقة، الخ. أنظر الوضع الدلالي لِساردي قصص موپاسان، عازبون مدنيون، أو وصلوا إلى مستوى تبديل الطبقة الاجتماعية.

5 ـ يمكن للنص الواقعي، في سعية الإخباري، أن يلعب كلياً على التكامل الدلائلي: إذاك يقدم النص نفسه بصفته مُضاعف التشفير (سمة التواصل الجماهيري): فالمتلقي الذي لم يستوعب الشفرة (أ)، سيستَوعب الشفرة (ب))، ويمكنه الدخول في نَقْلٍ مع شروح (ج. ڤيرن ووِيُّو، *الموسوعة*)، مع صور شمسية (*Nadja* (أندريه بريتون)) مع رسوم (*حياة هنري برولار*)، مع رسوم تخطيطية (شجرة نسب آل روجون ماكار، المضافة إلى رواية إميل زولا: *Une page d'amour*)، أو يمكنه كذلك مضاعفة خبره بطرائق بيانية داخلية: جِنانُ ڤيكتور هوجو، الجملة البروستية «بصفتها «مصاقبة تركيبية» (ل. شبيتزر)، جملة

فلوبير الايمائية»[34]. أو بالإرجاع غير المباشر للفنون البصرية عامة (الرسم عند بلزاك أو ستاندال، الصورة الشمسية أو البطاقة البريدية في الرواية الجديدة)، أو إلى عمل فني خاص يدلُّ النص عليه (الرسوم التي يتم وصفها في خطاب روسو، نقش فوق حائط غرفة البطل، والذي يضاعف قدره أو يعلن عنه، إلخ). وهو ما يستتبع إمكانية تعريف الخطاب الواقعي بصفته خطاباً *قابلاً للشرح*. فغالباً ما يتمفصل القابل للقراءة على القابل للمشاهدة، وبالعكس يمكن للقابل للمشاهدة أن يتطابق مع القابل للحكي (ديدرو، كروز).

6 - تفترض كل رسالة - حتى وهي في حالة تواصل مؤجل (مكتوب) - مصدراً، أصلاً. ومن تم فإن كل جمل (ج) الرسالة تفترض فعل تحدُّث ضمنياً من نمط: «أقول، أنا، المؤلف، إنّ ج...». ومن جهة أخرى فإن «قائمة الشروط» الواقعية والوضع التربوي يفترضان غياب تحقق التحدث هذا، خشية إدخال تشويش، «تشوش»، «قلق» (من يتكلم؟ ماذا يقصد المؤلف؟ لماذا يتدخل؟ لماذا يصوغ حديثه؟، الخ)[35]. ومن جهة أخرى أيضاً، فإن المؤلف الـ«واقعي» (كالمرّبي) يملك *معرفة* معينة («جُذاذات»ه، معرفته لـ«موضوع»، لـ«وسط»، لـ«ديكور»، لجزء ما من المرجع)، يعتبرها شمولية وسيوزعها (مثلا) على شكل *أوصاف*. ممّا يستتبع المشكلة التي تحتاج إلى حلّ، ألا وهي: كيف أُعَزِّزُ إنجاز حديثي تعزيزاً غير مباشر، كيف أعطيه سلطة، وزنا (هو وزن «جُذاذت»ـتي، معرفتي، «شهادت» ـي)؟ والصيغة الضمنية:

> أنا، المؤلف، الغائب من التحدُّث، أعدُك أنت القارىء غير المُطّلع بخبرٍ، صحيح وقابل للتأكد من صحّته، بخصوص الموضوع (س) قائلاً لك إنّ (أ... ب... جـ ... د... ن...) (يلي ذلك وصف للموضوع المعني أو خبر معين بخصوصه).

سَتَصيرُ:

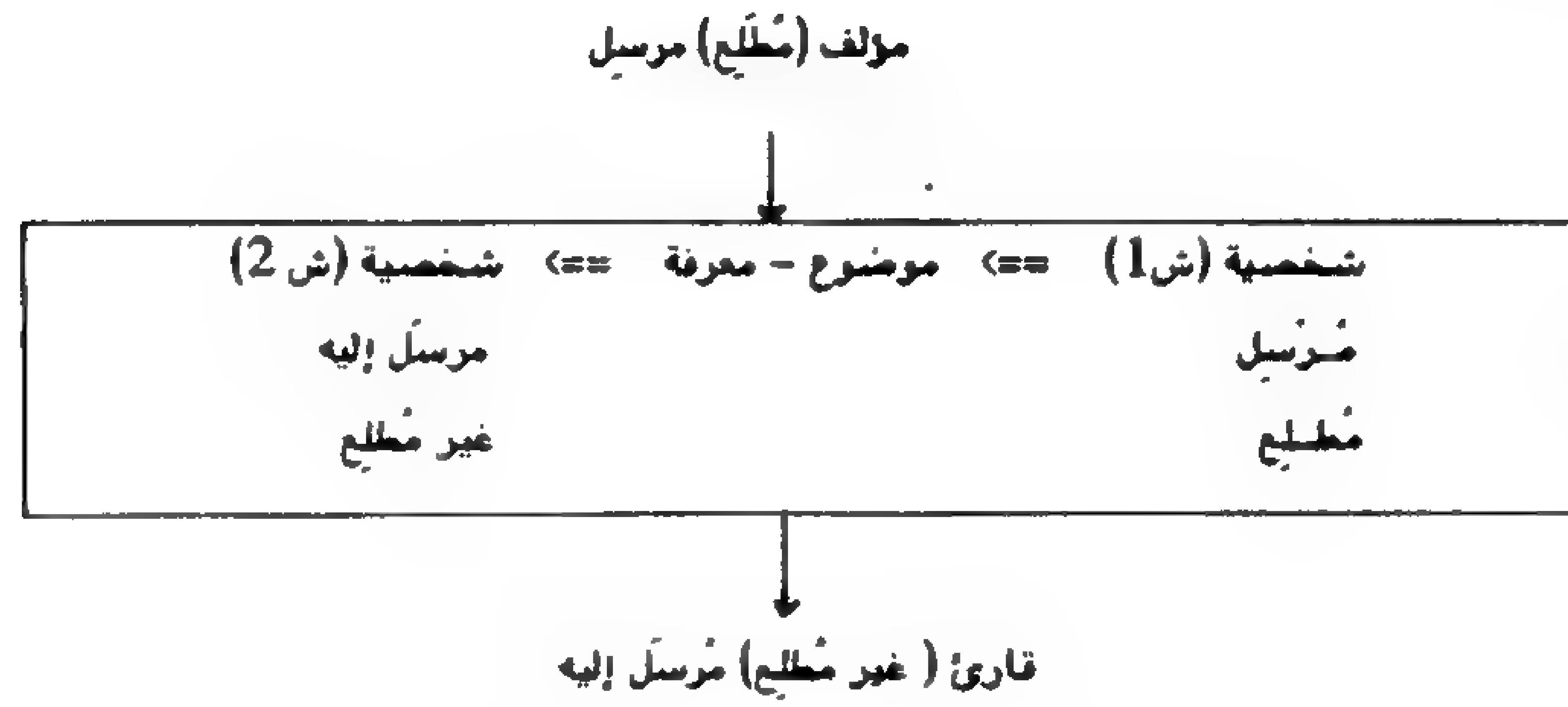
> شخصيةُ (ش1) «أخصائي»، حاضرةُ في الحديث، مشاركةُ في المحكي، تقولُ لشخصية أخرى (ش2) غير مطلعةٍ

(أو غير أخصائية، ومشاركةً أيضا في المحكي)، إنّ
(أ... ب... جـ... د... هـ.... ن....).

ومن تم، فإن المصدر الضامن للخبر يتجسّد ضمن المحكي في شخصية مُنتَدبة، حاملة لكل علامات الأمانة العلمية: إنّ وصفاً طبياً سيتكفّل به فمُ شخصية طبيب وسينقله. وإنّ خبراً جماليا سيتكفّل به فم شخصية رسّام وسينقُله، وسيُنْقل وصف كنيسة أو خبر عن الدين من خلال شخصية كاهن، الخ. ففي رواية *Le ventre de Paris* مثلاً، يستخدم زولا شخصية ثانوية هي الرسام **كلود لانتيي**، لتبرير أوصاف من نمط: «لُوَيْنٌ فاتح في لوحة مائية» (الفجر)، «ثمالة الخمر بجروح قرمزية» (الكُرنُب الأحمر)، «الرسم المنجز العظيم الملوَّن بالحبر الصيني على ورق قضيم ألِقٍ» (سوق الخُضر)، إلخ. ومن ثَم فإنّ معرفةً، «جذاذة» خبرٍ، تسبق غالبا في مخططات الروائي كلّ مونطاج سردي (وهذه العادة في التأليف، في الكتابة، هي أيضاً سمة للخطاب الواقعي)، وهي التي تخلق الشخصية الروائية؛ ومن تم فإن هذه الأخيرة ليست بعدُ إلا تبرير هذه المعرفة، وواسطتُها البَعدية، الضامِن المُحتمل لقَطعةٍ معجميةٍ تقنية تحتاج إلى «وضع»، فهي ليست بعدُ *وظيفة* روائية، تخييلاً، بل موظفاً منتدباً للتحدث الواقعي، قابل للاستنباط تماماً من قيود هذا الوضع وقائمة شروطه. إنها حاضرة لتبرير أسلوب مُمَيَّز (لاتينية الخوري، مصطلحات الرسام أو عالم الجمال أو الطبيب، لغة مهنية خاصة، الخ) ودَعْمه. أو لتصديق تسميةٍ، وهي منذوب مثالي لجذاذات المؤلف على مسرحِ نصٍّ. وعلى النقيض من خطاب العالِم الاختصاصي الذي يضع إحالات مخصصة لتصديق كلامه على شكل *هوامش* في أسفل الصفحة، على شكل *مراجع ومصادر* في آخر الكتاب، على شكل *استشهادات صريحة*، فإن النص الواقعي *يدمجها* في جسَده بالذات على شكل سيناريوهات وشخصيات نمطية، وفي أقصى حد فإن الواقع ليس بعدُ إلا *فسيفساء لغوية* (فهناك لاتينية الخوري، تعبير عامة الناس الجاهز، نكتة رجل المجتمع، لغة الجندي الاصطلاحية، لغة الطفل، الخ)، وليس النص بعد إلا تكراراً (الواقعية النصية I) بما أن كل تجلٍّ للَهْجة فردية مكلّف بإحداث أثر للواقع[36].

وعلاوة على ذلك، فإن هذه *الكتابة* للغة التقنية الاختصاصية أو للعَمل تشتغل بصفتها استعارة لعمل الكتابة. إنها تقول بطريقة غير مباشرة: «انظروا إلى

أي حد المؤلف عالم»، إلى أي حد «يعرف» ما يتحدث عنه . ومن ثم فإن الخطاب الواقعي سيتميَّز بما قد تُمكن تَسميته **تَضَخُّما في الناقل**، يماثله مرة أخرى بالخطاب التربوي (نقل معرفة معينة بِدعمها بسلطة - ال Auctores [***المؤلفين / الضّامنين***] - معتَرف بها اتفاقاً)،وحيث ينتدِبُ دائما وضعه الذي هو المُرسِل . *مما* يستتبع هذه السِّمة المفارقة للخطاب الواقعي، التي تعتني كثيرا بإخفاء الموضع الذي يتحدث منه وكذا الوَضع التربوي لمؤلفه وشروط إنتاجه (التوثيق، الجذاذات، المفترضات، المفردات التقنية، إلخ)، ولكن التي تَرسُم الشكل الأصلي التالي :



الذي يُولِّدُ المركَّب السردي النمطي (الذي يمكن أن يوجَد تحت شكل نافِلٍ أو إضماري قليلاً أو كثيراً) :

اتصال شخصيتين : الاولى مطلعة (مرسل بالقوة) والاخرى غير مطلعة (مرسل إليه بالقوة).	=> استفهام الشخصية غير المطلعة للشخصية المطلعة - افتراض عقد تحدُث	=> قبول الشخصية المطلعة للعقد .	=> جواب الشخصية المطلعة (مرسل بالفعل)	=> اكتساب الشخصية غير المطلعة للمعرفة (مرسل إليه بالفعل) . عقد التحدث موفى به.

ومن ثم سَنجد في أدوار مرسِل المعرفة شخصيات الخطاب الواقعي النمطية التي هي : المهندس (ج. فيرن)، الأخصائي، العلاّمة، المواطن الأصيل، الطبيب

(زولا). المهووس، غريب الأطوار، الشخصية ذات الفكرة الراسخة، الأستاذ، المعلّم، إلخ، وفي دور المرسَل إليه المتسائل غير المطّلِع : العضو الجديد *Le neophyte*، المتعلم، المتلصّص، المتطلع، التلميذ، العِصَامي، الجاسوس، الثرثارة، الدخيل، المستكشف، الساذج، الرحالة، إلخ . وسيَسْتَنِدُ إلى تحفيزات نفسية كالفضول، الرغبة في التعلم، ذلاقة اللسان، لتبرير تلك القِطع المعجمية الوصفية . ويمكن للمركّب الناقل النمطي أن يَتَكَشَّفَ عن متغيرات :

اتصال شخصية ش1 (فضولية، مهتمة، راغبة في التعلم، قبل الموعد، وهي تستريح) وموضوع م (مقلص إلى مدونة معجم تقني يعدّد أجزاء كلٌ واحد) ←	نظرة ش 1 إلى م (37) ←	نقل معرفة إلى ش 1

أو :

اتصال شخصية ش 1 (تقني، متخصص، عامل، حرفي، الخ.) وموضوع م يحتاج إلى وصف. ←	اشتغال ش 1 على م (حينئذ يتبع تنظيم النص طريقة الاستعمال، بما أن ش 1 يستعمل بالتوالي أجزاء م ←	نقل خبر إلى شخصية ش 2 مشاهِدة (معجَب، عضو جديد، متمرن، فضولي، الخ).

وهو ما تترتّب عليه السلسلات الارتدادية والمشابهة للواقع : فسيفترض ***قولٌ*** ***إرادةَ القول*** (شخصية المخبِر الثرثار، أو الخَيِّر، أو العالم، إلخ)، وسيفترض ***نَظَرٌ*** ***إرادةَ النظر*** (ستكون الشخصية «فضوليا» جاسوسا»، «متلصصا، إلخ)، وسيفترض ***القدرةَ على النظر*** (يتحتم على الناظر أن يمتلك القدرة على النفاذ من

خلال جسم أو فضاء شفاف، نافذة، من عَلٍ، برؤية من عَل، بضوء *طبيعي* أو اصطناعي): إنها النافذة أو الشُرفة الطبيعانية الخالدة، الكوة البلّورية لـ Nautilus، الخ، المعْبد (يمينا، شمالاً، أمام، وراء) التي تَشبك خطوط تسديد (أو قولٍ أو فعلٍ) المتأمّلين الطبيعانيين المتحركين أو «المستقرين»[38].

لنُلاحظ أخيراً أنّ الوظائف الذرائع الثلاثة التي تُدشّن المقاطع الوصفية (النظرة الفاحصة، الكلام التفسيري والذّلق، *الفعل التقني* المتسلس والمنظم الذي سبق لـ**لهمينگ** أن عاينه لدى **هوميروس**؛ ولنُذكر بأن الوصف الوحيد «الجيّد» عند البلاغيين الكلاسيين هو الوصف «**الهوميري**»)، يمكنها أن تتحد ببعضها: إذ ستفكك شخصية مثلاً قاطرةً أمام المتعلم الذي سينظر إليها وهي تعمل، والذي ستُقدّم له شروحٌ عن الجزئيات المتتالية التي تمّ فحصها والتي ستُسمى بأسمائها أولاً بأول. وما ينبغي تبيُّنه هو أن مقطوعات نقل المعرفة هذه ينْدر أن تُدشن تغيراً لتتمة المحكي، أو أن تلعب دورَ «فاصل» يدشن "ممكنات" سردية، أو ان يكون بالإمكان إدخالها في ترابط منطقي مع مقطوعات أخرى، ممّا يبيّن جيداً أنها ترتبط بمستوى *التحدث* (مؤلف يرسل خبراً دقيقا إلى قارىء) أكثر ممّا ترتبط بمستوى *الحديث*، حيث تكون لها وظيفية لاغية: فالموضوع المصنوع، الديكور المرتّب بواسطة عمل الشخصية، لن يصلُحا لأي شيء بعد ذلك؛ والمعرفة التي تكوّنها الشخصية بنظرتها عن منظر بانورامي أو عن موضوع، لن تُحدّد فيما بعد؛ وسيتم نسيان الخبر الذي تتلقاه بمجرد تلقيه. إننا أمام معرفة منزوعة الفائدة من وجهة نظر سردية (لا من وجهة نظر تربوية حيث المهم هو «النقل»). وعندما يكون لها دور على صعيد *الحديث*، فإنه دور ترابط محض، مجرّد ملء يضفي طابع الاحتمال، مثلما هي تلك المقطوعات التي عاينها پروپ تحت إسم *الروابط*، والتي لها جميعا وظيفة نقل خبر (مفاجأة سر، خبر، اغتياب، مسارة، ثرثرة مؤذية، تباهٍ ظُلامة، عتاب، إدراك علامة، الخ)، وإعادة نوع من التماسك *للحديث*، نوع من «التغطية» للمحكي[39]. غير أنّ الأمر في النص الواقعي لايتعلق ببحث شامل و«ضروري»(وظيفي) عن معرفة (كما في الخطاب الخارق: من هو **الهورلا**؟ ماذا يحدث لي؟ ـ أنظر عناوين **موپاسان** التي تأخذ شكلاً استفهاميا: أحمق؟ هو؟ من هو؟ ـ أو كما في الرواية البوليسية: من قتل هاري؟)، أو بالتماس السلطة التي قد تتزوّد بها هذه المعرفة

(البحث عن سر، أو عن وصفة سحرية، الخ)، فالخطاب الواقعي هو مجرد خطاب *كاشف للمعرفة* (الجذاذة الوصفية) التي ينبغي *إظهارها* (للقارىء) عن طريق *ترويجها* (في المحكي وبواسطته، وبإرفاقها بعلامات السلطة الأكثر بروزا).

إن ما تُمكن تسميته طوبولوجيا المعارف الكثيفة كثافة خاصة، يوجد في الخطاب الواقعي ويقبل التسجيل على صعيد البُنى السردية، مادام الحديث محتكَراً فقط لحساب مشاهد نقل واكتساب وتحويل، الخ، هذه الصيغة، سواء أكانت هذه المشاهد نفسُها مجرّد التجلي النصّي لخطاطة التحدث العامة، أي بروز جذاذات المؤلف، أم كانت لا تقوم إلا بسدّ فراغات المحكي وتصويب محتمل سردي. وعليه، فهذا الخطابُ *استيهاميٌّ* أساساً لأنه يجترُّ اجترارا لا نهائيا السيناريو نفسه، أي سيناريو إنتاجه الخاص، المتستّر بمفترض الموضوعية اللاشخصية التربوي. وبالتالي، يمكن تعريف الخطاب الواقعي بصفته خطاباً *تختلط فيه اختلاطا بالغاً بنيات التحدث الدلالية مع بنيات الحديث الدلالية*. يُضاف إلى ذلك أنه يُظهر جيداً، من خلال الالتباس المؤسس له، تماثل *الواقع والمعرفة* (الدِّراية) المتوفرة لدينا بخصوص الموضوع الذي يتم وصفه؛ فبقدر ما نعرف، بقدر ما نكون واقعيين، والمؤلف الواقعي قارىءٌ كبير للموسوعات التي تُلاحق دوما «آخر ما وصلت إليه» المعرفة العلمية. أنظر زولا والدكتور لوكاش والانطباعيين والانطباعيين الجُدد وشيفرول، الخ. مما يستتبع الاعتقاد الموازي لدى نقادٍ كثيرين في أنّ مؤلفاً حديثا سيكون أكثر «واقعية» من هذا المؤلف القديم أو ذاك، لاتّساع وضعية المعارف بخصوص الواقع، الخ. (أنظر مثلا لوكاش في كتابه:

La signification présente du réalisme critique; Paris; Gallimard; .(1960; P 180 - 181 et P 178 - 179

7 ـ سيتميز النص الواقعي ـ تبعا لذلك ـ بثَقْل قويٍّ وتوقُّعية في المضامين. من ذلك مثلا أن الشخصية تفترض:

أ ـ وصف *المحيط الاجتماعي لنشاطها* (*الوسط الاجتماعي ـ المهني*)؛

ب ـ وصف مَحَلّ نشاطها (سيُوصَف القُس في كنيسته، وبائع لحم الخنزير في متجره، الخ)؛

جـ ـ وصف نشاطها المهني نفسه (سيوصف بائع لحم الخنزير في متجره وهو يصنع نقانقه، وسيوصف القس وهو يقيم القدّاسَ في كنيسته، الخ).

فهذه الأفعال، هذه الوظائف المزعومة تقبل دوماً الاختزال في كفاءة دائمة للشخصية. إنها تقوم بتوضيحها فقط بصفتها دوراً اجتماعياً. ولا تقوم المقطوعة الوصفية إلا بذِكْر وإظهار المنتخب الفرضي للأعمال المهنية المنظَّمة للشخصية، أو المنتخب الفرضي لأجزاء مجموع، للأشياء الحاضرة في ديكور. وسيتجسّد هذا في مشاهد نمطية، مثل المشاهد المتواترة جداً المتعلقة بتنظيم أو بتغيير مواضع السكن، وكذا اصطفاء جميع الأنشطة *الشعائرية* في الحياة اليومية، وهي الأنشطة التي يصير فيها الزمن ذا طابع اجتماعي *بجَدولَته إلى مواقيت*، ويُقسّم المكان فيها إلى مراكز عمل أو «عَوالم» اجتماعية: مآدب رسمية، وجبات عائلية، احتفالات دينية أو مدنية، استعمالات زمن ثابتة، الخ، المواضع أو اللحظات التي يكون فيها كل شيء مُصنّفاً، له مكانُه، يلعب دوره، منظماً، اللحظات «المتمفصلة» أو الأماكن المركّبة ـ المتعددة والاشياء ـ الأنساق مثل الآلة (المكوّنة من قطع)، المنزل (المكون أيضا من «قطع» ـ ونعرف أن المنزل البورجوازي موضع مُشبع ومسهَب بكيفية خاصة)، الوجبة (و«طعام»ها)، المتجر (و«سلع»ه الموسومة والمرتبة)، المدينة (و«حارات»ها وآثارها الـ«مُرتبة» ـ ولنلاحظ أن المهندسين المعماريين اليوم يفكرون مبحثهم بمصطلح الـ«مقروئية»)، الجسد (و«تمفصلات»ه)، المجتمع (و«طبقات»ه)، الخ. والمشهد النمطي البالغ، أي ذاك الذي يتطابق فيه النّسج السردي مع عمل التّسمية اللغوي تطابُقا كبيراً، هو مشهد *الجَرْد* *l'inventaire*: ففي رواية زولا: Au bonheur des dames، خُصص فصل كامل لجَرد المتجر (قام به المستخدمون وكل الموظفين، في يوم إغلاق خاص) : ليست هناك طبعا طريقة أفضل لاستعراض كل الأشياء الموجودة فيه. مما يترتّب عنه *الكناية* (ياكبسن) بصفتها صورة مستحوذة وبصفتها مفتاحاً؛ إنّ المكان الواقعي مكان *مُغلَف* (أنظر المخططات التحضيرية لروايات زولا) ومُتَشجّر (شجرة النّسب). وفيما يخص الخطاب الواقعي، فإنّ موضوعاً (أو شخصية) سيكون أساساً:

أ ـ مجموعة وقائع قابلة للعَدّ (اجزاؤها)؛

ب ـ تنتمي لشبكة داخلية (أثاث يشكل جزءا من ديكور يتضمنه)،

ج ـ أو خارجية (ذكر طريقة صنعه، استعماله، الحِفاظ عليه)[40].

وبصفته خطابا تقنيا، فإنه يسترجع موضوعة مستَبعَدة عموما (العمل،

الجسد)، وعندئذ تُفهم التحفظات التي يشيرها: السوقية، الابتذال، الفحش، اللامقروئية (انظر برونتيير). وحسب عبارة **رولان بارط** (S/Z, p 88-89) فإن المقروء قد لا يكون دائما سوى «بسط» (explicare ؛ نعثر من جديد على طوبولوجيا المعارف) إسم، بسط المنتخبات التقديرية، بسط «نُخَب» (صوسير) اللغة المستترة. وعليه، ليس أثر الواقع في الغالب سوى استكشاف القارىء معجماً معينا استكشافا مَرِحاً. وبالتالي، من الطبيعي العثور عند شخص مثل زولا على تواتر غير مألوف لأفعال مثل فسّر أو سَمّى، وذلك لتدشين مُتوالية من التّسميات أو «مقطوعة» وصفية:

سِلڤير، الذي كانت تُحسّ به يرتجف بجانبها، مال حينها إلى أذنها وسمَّى لها مختلف العوارض كلّما ظهرت

(La fortune des rougon).

وكان الشاب، المحترق بالرغبة في إقناعه، يَنكَبّ أكثر فأكثر، وكان يُفسِّر له إوالية التجارة الجديدة...

(Au bonheur des dames).

كان يقدِّم بعصبية تفاصيل مستفيضة، وكلّه ابتهاجٌ لحصُوله على مْوضوع... (نفسه).

عندئذٍ، حكى بدقة ووضوح رجل المالية الذي يستعمل الألفاظ التقنية بيُسر تام... *(Rome)*.

فسَّر السبب، في جمل متقطعة ومقطوعة بمعترضات مستمرة...

(la terre).

نسِي نفسه، واستمرّ باسطاً ذراعهُ ليُبدي باريس لأنجيل التي كانت مرتفقةً أيضا بجانبه *(la curée)*.

كان يفسّر پلاسان للقس فوجاس... *(la conquete de plassans)*

فسَّر له (...) لم تكن تفاصيله تنقطع

(le ventre de Paris)

فسّر له المُزنّك (...) مشيرا بإصبعه إلى مختلف الأجزاء

(L'assommoir)

إلخ.

وانظر كذلك الثنائي : نيدلاند/كونسيي المكلّف بـ«تفسير» الحيوانات والنباتات الموجودة في أعماق البحر، في رواية *20.000 Lieues sous les mers*

«حسناً عزيزي كونسيي، سَمِّها إذن، سمِّها إذن! قال نيدلاند (...) كان تعجبنا لا ينقطع، وكان نيد يسمي الحيتان وكونسيي يصنفها؛ أما أنا فكنت أنتشي...»

نعثر هنا على السمات الأساسية لكل الـ«أجناس الوصفية» (ريفاتير): تسمية، تصنيف، وعظ، تعظيم (ابتهاج)، وهذه التوضيحات هي دوماً *إعلانات* في الوقت نفسه (*تصريح*، بالمعنى القضائي للاستدعاء والإشعار والإعلام القضائي)، تسميات إثباتية دائما، واستدعاء لواقع يجب أن يمُثُل مصحوباً بسلطة شخصية كفيلةٍ (السارد أو الشخصية ـ الحاجب).

8 ـ على الصعيد العام للمحكي ككل، يمكننا أيضا أن نشاهد تجسيداً سرديا (عذر Alibi) لإنجاز الخطاب: إذ سيَعْهد المؤلف مجموع نصّه لشخصية السارد، مثلما هو الأمر في مُعظم قصص موپاسان حيث يُرْسِل عقْدُ تحدثٍ المحكيَ (أمر + قبول، من نوع: «إحْكِ لنا قصتَك! ـ ليكن، ها هي ذي...»). وتُفَوِّض نفسُ الوظيفة إلى *الحواشي* («الحقيقة، الحقيقة المُرّة»؛ «الرواية مرآة نطوف بها على امتداد الطُرقات» الخ)، أو إلى *المقدّمات* المشبِّهة للواقع حيث يتدخل شاهد لتأمين أصالة المخطوطة أو المراسلة التي يذيعها، أو تُفوِّض إلى هذه الإشارات المتنامية برؤية أو كلام شاهدٍ ((الـ«مسافر» في بداية رواية ***الأحمر والأسود***، و«نحن» في بداية رواية *مدام بوفاري*، الخ).ففي جميع هذه الحالات، يتعلق الأمر بالمصادقة على فعل كلامي، بتبرير محتوى عبر تأمين مصدره: كان الناشر صديقَ المؤلف الذي عهِد إليه المخطوطةَ؛ يحكي السارد قصة حدثت له؛ يحكي السارد حدثاً *عايَنه في عَمَلِه*؛ يَنْشُرُ الناشرُ، *الذي عانى انفعالات مماثلة*، مخطوطاً يُؤكد صدْقَه، الخ.

مما يستتبع أهمية مستهلات الخطاب الواقعي، لتحديد أفق انتظار واقعي للقارىء، ولخلق أثر واقعٍ، مؤشر "جنس"، بأسرع ما يمكن. وقدْ رأينا سابقا طَعْمَ العناوين المكَوَّنة من أسماء أعلام مبتذلةٍ؛ وستسْعى المقدمات والمستهلات وعناوين

الفصول وبداية النص إلى خلق ما ينقص الخطاب الواقعي نقصاً كبيراً، أي التوسُّط بـ«جنسٍ»[41].

9 - إنّ الخطاب الواقعي سيرفض عموماً، كالخطاب التربوي، الإرجاع إلى سير التحدث ليميل نحو كتابة «شفافة» يحتكرها إبلاغ خبرٍ نقط. وسيؤدي هذا إلى ما يمكن أن يسمّى تحْييد الرسالة، أي غياب مشاركة المؤلف والقارىء الموازية. أكيد أن المؤلف مُلْزم بالتدخل خلسةً - وقد رأينا ذلك - وبشكل غير مباشر، إماّ بصفته منظماً لتجاور رسالته (ويعمل حينذاك عن طريق مضاعفة التكرارات والتكرارات القبْلية)، وإمّا بصفته موثقاً للخبر الذي ينقله (ويعمل حينَها بالاستشهاد وترويج المعرفة)، وذلك كي يضمن المصداقية والتماسك الداخلي لرسالته؛ وعلى هذا النحو ينبغي للقارىء المشاركة في القصد المرجعي للمؤلف، والتعرف على عددٍ من العلامات المؤشرة. وعليه، سيبدو الخطاب الواقعي - من جهة أولى - خطاباً *مُبْطل الصيغة* وتأكيدياً جداً (غياب المزدوجات والحروف الإيطاليانية وطرائق التفخيم والاستعمالات التحبُّبية؛ غياب الأفعال، العبارات أو الفضلات التكميلية مثل: ربّما، من المحتمل، بعض، نوع من، يبدو، تقريبا، يظهر أن، نعتقد، الخ). فهذه المصوّغات هي - على النقيض من ذلك - السّمات التي يوثِرها خطاب التردُّد (الخطاب الخارق)، والخطاب التهكمي (انظر الحروف الايطاليانية الستندالية)، وخطاب الرعب أو الخيال العلمي (لا يمكن التقريب بين اللا مُسَمّى وغير القابل للتسمية إلا بالتقريب أو بالتعريض المصوغ). ومن تم، فبتلافي الخطاب الواقعي لكل «إبعادٍ» من هذا النّمط، سيبْدو أساساً خطاباً جدياً. ويجعل بارط (س/ز، ص 10) من *الجدي الخاصية الجوهرية للنص القابل للقراءة*؛ وكذلك يفعل أورباخ كما رأينا، ونقاد آخرون أيضا (هـ. بروخ، مثلا)[42]. ومن تم يُطرح أمام المؤلف الواقعي مشكل بالغ الأهمية: كيف يكون روحياً؟ الخطاب «مُسطّح» إن جاز التعبير، وسينزع نحو المونولوج، نحو مونولوج منفصل عن كلّ تحقُّقٍ مُتحدّث، منفصل عن كل أصل، عن كل تحديد، منزوعَ التراتب. مما يستتبع «بطانة» الخطاب الواقعي الأسلوبية، والجانب غير المبثوث فيه غالباً لإسناد قِطع أحاديثه ولهجاته المجتمعية المتجاورة (والأسلوب شبه المباشر هو سمته ووسيلته وعَرَضُه المميز). من هنا التناقض بين إرادة تقديم النص بصفته تلفيقاً باللصق، كشكولاً لغويا لأجزاء

خطاب «منسرخة» من الواقع (مشاهد الناخبين، تجارب بوفّار وبيكوشي المتتالية)، وتحوُّل النص إلى مونولوج رَحْب، محيِّد، غير مركِّز عليه، لا مَوْضعي، محايد.

ومن جانب آخر، يؤدي تحييد الرسالة إلى رفض كل موضوعة مُفرحة (وصف مناطق مثالية، مشاهد غرامية، مشاهد أسروية مؤثرة، نشوة عاطفية، شخصيات أطفال مثيرة للعطف، الخ)، وكذا رفض كل موضوعة مُحزنة (موت مشهدي، مناطق مظلمة، أزمات عاطفية، إلخ). وإذا ظهرت هذه الموضوعة الروائية، فسوف «تُبعد» إلى مكانٍ نصي آخر، وستتجسَّد عند ظهور مؤلِّف مشهور أو عند الاستشهاد به، والذي سيصير مثاراً للسخرية صراحة أو ضمناً: مثلا *جوسلين* للامارتين الذي يظهر فوق مائدة مطبخ في رواية زولا: Pot-Bouille، *لوسي ده لاَ مرْمور* في روان في رواية مدام بوفّاري. ولعجز الخطاب الواقعي عن التموقع قياساً إلى جنس مُحدَّد ومؤسَّس تاريخيا (على الأقل قبل القرن 19)، فإنه يتموقع ويتحدَّد بإدماج ما يطمح أن تكونَه أضداده الـ«أدبية» وينفيها أو وضعها موضعِ سخرية وهُزء. هذه هي وظيفة الاستشهاد بمؤلِّفٍ (واقعية نصية I) أو بشخصية تتحدث مثل مؤلِّف. غير أننا نرى أن هذا الاستشهاد، هذا التكرار، يمكنه أن يقودَ مباشرة إلى المحاكاة الساخرة، إلى اللعب التناصي، ويأتي بالتالي ليزعزع جدية النص الواقعي بتفخيم العلاقة نص/نصوص أخرى على حساب العلاقة نص/مرجع. وهناك أيضاً مسألة أساسية تتعلق بالانسجام، على المؤلف «الواقعي» حلّها.

10 ـ تطرح تسوية النص النغمية على الكاتب الواقعي مشكلة حاسمة، هي مشكلة البطل. كان زولا يُحبُّ القولَ إن الرواية الطبيعانية «تقتل البطل حتماً». ونفهم هنا مصطلح البطل بمعناه الضيق كـ«شخصية رئيسية»، لا بمعناه الواسع كـ«شخصية». ونعرف كيف يعرِّفه توماشفسكي:

> «إن العلاقة الانفعالية بالبطل (تعاطف ـ نُفور) يتمُّ تطويرها انطلاقاً من قاعدة خلقية. إن الأنماط الإيجابية والسلبية عنصر ضروري لبناء القصة (...). إنّ الشخصية التي تتلقى الصبغة الانفعالية الأكثر حدّة وتميّزا، تسمّى البطل»[43].

وبالتالي فالبطل عنصر أساسي في مقروئية محكي ما، وينبغي للتعرف عليه ألاّ

يثير أي شك بالنسبة للقارىء. ويتمّ إبرازه بمجموعة طرائق *كيفية* (يحصل البطل مثلا على إسم وكنية ولقب وعلى الصفات الخُلقية والنفسية التي قيّمتْها الثقافة، إلخ)، *كمية* (هو الذي يظهر بشكل متواتر جداً)، أو *وظيفية* (هو الذي يحصل على المساعدين، يحُلّ النقص الأولي، يشْغل وظيفة العامل ـ الذات). ولأنّه «يشبكُ»، يُدرّج النسق الداخلي لقيم جميع الشخصيات، وينظّم الفضاء الايديولوجي للمحكي، فإنه يصله بالخارج النصي الثقافي المشترك بين المؤلف والقارىء، ومن تمّ يشكّل عاملا هاماً من عوامل إبطالِ اللبس. ولنلاحظ أن إبطال اللُّبس هذا يمكن أن تدل عليه، على الصعيد الظاهر، سلسلة من الشروح داخل النص، التي تُقدّم عناصر المحكي ضمن وظيفتها وتراتب قيِّمها الفعلية: إذ سيُدعى الخائن *خائناً*، البطلُ *بطلاً*، تجربةٌ ما *انتصاراً* أو *هزيمةً*: ومن المؤكد أن نعثر هنا على شخصية نمطية سنصادفها غالباً، ألا وهي شخصية «الواضح» أو شخصية «الصريح» (ذاك الذي يقول: سيذهب هذا بعيداً، هذا خائن، هذا رجل عظيم، ذاك الذي يسمي القِطّ قطّا، إلخ). ومن تم إمكانية اشتغال البطل بصفته «مشيرات التناظرات» الشهيرة، وهي مُحسّنات عجيبة يجبُ تحديد وضعها، وتُستخدَم لتقليص «تعدد» النص، اللعبة اللانهائية للقراءات الممكنة، وباختصار، فإنها تجعل من النص «مونولوجا» (أو لم يُحتفظ *بالمقطوعات الشعرية* في المسرح الكلاسي للبطل)[44].

«من تمّ يمكن القول إن النص القابل للقراءة ليس بشري الشكل فقط (سيرفض مثلا الاستعارة التمثيلية، تحريك الأشياء، الخ)، ولكنه إنساني المركز. إنه مُمركز ليس فقط في الأوصاف وبها (ستضطلع بها نظرة البطل وستنظمها إلى: على يسار، على يمين، بعيداً عن، فوق، إلخ، أنا ـ البطل ـ المُشاهد)، ولكنه مُمركز عاطفيا وايديولوجيا. وبالتالي فهو يُعادل **نقطة الاستِهراب** في اللوحة المخادعة والتصويرية التي ابتدعها عصر النهضة.

ولكن إذا أفرط المؤلف الواقعي في التركيز، تفاضليا، على شخصية البطل، فإنّ احتمال إحداثِ «تقلص» في الوهم الواقعي وإعادة إدخال الروائي والبطولي والعجيب بصفتها *أجناساً*، احتمالٌ كبير. وهناك طرائق عديدة رَهن إشارة المؤلف الواقعي لتسوية نصّه وعدم إبرازه، كالطريقة القائمة على التنويع الدائم لوجهة النظر (الروايات التراسلية، الخ)، أو على ألا يعهد بالمناصب العواملية والنعوت المُقيّمة

لشخصية واحدة لا غير[45]. وهكذا، خلافاً للحكاية العجيبة، لن يُكَدِّسَ أدوار الذات والمستفيد، وسيجعل المؤلف منه مثلاً موضوعاً أو ذاتاً فرضية لا تبلغ أبدا وضع الذات *الفعلية* (والممجَّدة)، أو مستفيدا من قيم سلبية (ستُصيبه أمراض، ضربات، أنباء كاذبة، إلخ ـ أنظر «رواية الإخفاق» في القرن التاسع عشر). من هنا المشاكل التي يطرحها النقاد أحيانا: من هو بطل رواية Pot-Bouille؟ غير أن ما يسري على البطل، يسري كذلك على شخصية المحكي الواقعي (بالمعنى الواسع: أي كل الممثلين، كل المشاركين، حتّى العَرَضيين منهم): نوع من الاختفاء الكيفي والوظيفي. وقد رأينا أنها تُقلص إلى دور مُدشِن الوصف (الناشىء عن النظر مثلا)، أو مُدشِن قطعة معرفة (إرسال خبر، دعامةَ شرح تفسيري، إلخ). ومن المفيد أن نجد ياكبسن يُلاحظ هذا بخصوص نثر «كنائي»، هو نثر باسترناك:

«يصعب اكتشاف البطل: فهو ينقسم إلى سلسلة من العناصر والمكمّلات، ويُستبدل بسلسلة من حالاته الموضَّعة الخاصة ومن المواضيع الحية أو الجامدة المحيطة به (...) أرني أين تعيش، وسأقول لكَ من أنت.

تُقدِّم لنا وسائل حياة البطل؟ هذا البطل ذو الحدود الكنائية، التي تُجزئها مجازات مُرسلة تعزل صفاته، ردود أفعاله، حالاته الروحية (...) يختفي الحدث وراء الصورة الموقعية (...) ويُقصى *الفاعل* من الموضوعة[46]».

يمكن دون شك تعميم هذا بتطبيقه على كل شخصيات الخطاب الواقعي: فالمؤلف ينساها، «تنسى نفسها»، هي «متأملة»، وهذا نتيجة البرنامج الوصفي الذي يجعلها تختفي وراء الجذاذة، التعداد الوصفي، أو متوالية التسميات أو الأحداث التي تتكفّل فقط بإدخالها وضمانها[47]. ومن هنا متقطّع حياتها العاطفية أو الفيزيولوجية، المكونّة غالبا من تعاقُب لحظات الصحة والمرض، من انبساطات مُفرحة وانطواءات مُحزنة، الموازي لأنماط انتقال الشخصية أو لتعقيد الوسط الذي تعبره (عالم مفتوح، غزير، متقطع)، أو بساطته (عالم بسيط، مغلق): «انبساط» إيما بوفاري أمام البانوراما الواسعة لروان، «اختناق» أبطال زولا داخل أماكن مغلقة، إلخ. إن النص، غزارة الوصف، هو الذي يملي غالباً على الشخصية مرَحها أو ضيق مزاجها، نجاحها أو إخفاقها. وغالباً ما تنطرح هنا أيضا مشاكل الانسجام (بين الثبات العواملي الذي يقتضيه المحكي القابل للقراءة، وتقلُّب الممثلين وتغيريتهم).

11 . سيتميّز الخطاب الواقعي أيضا احتماليا، بسَعْي (طوباوي) نحو *أحادية* معنى الألفاظ والوحدات التي يستعملها المحكي. وهذا على مستويات متعددة، وبهدف تقليص غموض النص. من هنا رفض التورية (بطريقة أخرى غير وضعها على لسان شخصية معينة بشكل خصوصي بصفتها شخصية روحية) والالتباس حقيقي/مجازي؛ ومن تم الميل إلى هذا النسق الدّلائلي الخاص جداً الذي تُكوِّنه الأعداد (الترتيبية والأصلية) والألفاظ التقنية «الشفافة» صرفيا[48]؛ وكَكُلّ أنماط الخطاب، يمكن دون شك تحديد الخطاب الواقعي بالخطابات التي يحاكيها، بالنظر هنا إلى خطابات *المعرفة*، الخطاب العلمي (أرقام، رموز، رسوم بيانية)، الخطاب التكنولوجي (سلسلة موجّهة من الأفعال المُبرمجة)، والخطاب التاريخي (أسماء أعلام، استشهادات)؛ ممّا يستتبع الإرجاعات المتواترة إلى الـ«مُلاحظ المثقف» أو إلى المؤرخ بصفتهما ضامنين نمطيين (عند بلزاك مثلاً). إنّ محاكاة الخطاب العلمي هذه، تمكن رؤيتها غالباً في *عناوين* المؤلّفات أو *عناوينها الفرعية* (تاريخ، واقعة، فيزيولوجيا، مورفولوجيا، الخ)، التي تجدُ في التستُّر بصفتها خطابا شعريا (حيث المقولات الوحيدة المقبولة هي مقولات القابل للقراءة وغير القابل للقراءة ـ أو القابل للكتابة حسب عبارة بارط) لتندمجَ في خطابات تكون فيها المقولات الوحيدة الملائمة هي مقولات الصواب والخطأ، القابل للنسخ وغير القابل له، ما يمكن التحقق منه وما لا يمكن التحقق منه. مما يستتبِع نصوصاً مثل رواية *la modification*، التي تُحاكي الـ«بَضْوع»، الحديث العملي، وصفة المطبخ، التي لا تتمايز عنها شكليا («خذ دجاجة صغيرة، قطّعها، طرّي القطع، الخ»)، أو بعض نصوص «الرواية التجريبية» الطبيعانية (رواية = تجربة). ويمكن لسراب قابلية النسخ والتحقق أن يتجلى داخل النص نفسه بتكرار بعض أفعال الشخصيات (التي ستسخدم لاحقاً لـ«إثبات» علامة مزاجية أو نفسية)، بوضُوح بعض الشخصيات (التي يمكنها الـ«تكهن» بهذا التطور أو ذاك، مثل رجل العلم، الخ). وسنعثر هنا على السمة الجوهرية للواقعيات الاشتراكيات، أي رغبتها في أن تكون قابلةً للبَضْع، في إثارة الحدث، في إيقاظ الحدث بتقديم أمثلة (*exempla*) تقنية، خُلقية، وسياسية في آن واحد، وذلك مثلا عن طريق وصف عمل «أبطال إيجابيين»، وبالتالي رغبتها في إعادة وصل المحكي بتداولية[49].

12 ـ على مستوى الشخصيات، سيُجبر الخطاب الواقعي، الباحث دوماً عن الشفافية وترويج المعارف، على دفع التفاوت بين *كينونة* المواضيع أو الشخصيات *وظهورها* نحو الصفر، باعتبار أن الأولى يوحي بها الثاني (مُضاعفة العلامات، الأعراض، فِراسات متعددة، إلخ)، أو أن الثاني موجود دون الأولى، وفي هذه الحالة لا توجد الأشياء والمواضيع إلا في ظهورها وبِهِ، أي في مظاهرها (نزوع «انطباعي» رسم معماري خدّاع، إلخ).

وسيتلافى بالتالي الأشياء أو الشخصيات التي توجد دون أن تظهر (كائنات لا مرئية، كائنات عجيبة، قوى خفية، كنوز مخبأة)، أو الأشياء والشخصيات التي لا تتطابق فيها الكينونة والظهور: شخصيات مزيّفة، شخصيات غامضة جنسيا، شخصيات أنانية، شخصيات السّحاقيين، شخصيات موهوبة بالحضور الكُلّي؛ ويُقصي هذا أيضا مشاهد التعرّف، الكشف الفُجائي للسّمات النفسية، الخ. وبلغة منطقية، يمكن القول إنّ الخطاب الواقعي سيتلافى المحاور الحيادية (لا... ولا) أو المركّبة (و... و) المستعملة في الخطاطات المنطقية، وهي بالمقابل ألفاظ مستخدمة بكثرة في الخطاب الفنطاسي، بهدف إعطاء الامتياز لـ diaïritisme (ج. دوران) مبني على الأضداد والمتناقضات. وقد أقرّ ليڤي سْتروس صراحة لبعض الشخصيات النمطية (تريكمتيرز، أشبوي، ساندريون، رونار) بخاصية «مُلْبسة وغامضة» لأنها تُجسد «ثنائيات» و«وساطات». وستقصى من الخطاب الواقعي، لأنها تطرح مشاكل تتعلق *بالقرونية*؛ أو سيجبر هذا الخطاب ـ بهدف إدماجها ـ على تطوير نسق من الشروح التفسيرية، أو نسق تعويضي من الأخبار الموازية ـ وذلك مثلا بمجابهتها مع شخصية *الواضح* النمطية أو مع شخصية *قارىء* العلامات والأعراض التي تُقصيها تدريجيا (إننا نعرف أهمية مفهوم *الوساطة* عند ر. جيرار مثلا). ولنلاحظ أن استدعاء «اختلاط» لا يستهدف إبراز مواضع (أو شخصيات) وسيطة مكلّفة بنقل الخبر أو الشخصيات من مكان إلى آخر، أو بمصالحة صالونات متضادة أو عصابات متنافسة؛ ومن تم لا يستخدم اختلاطها إلا لجعل الانتقالات محتملة، وبالتالي تبرير وفرة العروض، الثرثرات، الأوصاف، ضمانة «تصفح» شامل (وإليكم استشهادان مأخوذان من رواية بلزاك la vieille Fille):

يتواصل هذان الصالونان عن طريق بعض الشخصيات

المختلطة مع أسرة كورمون والعكس بالعكس؛ (...) وهذا الصالون المختلط - الذي يلتقي فيه صغار النبلاء ذوي المناصب الثابتة والإكليروس والهيئة القضائية - يمارس تأثيراً كبيراً.

ومن تم فإنّ *الصالون* هو النظير الدقيق *لموقع الملاحظة المرتفع*، كما رأى ذلك بحق ج. ب. ريشار Proust et le monde sensible, Paris, (Seuil, 1974, p 192، أحدهما بصفته «موحّدا بانوراميا»، والآخر «موحدا سبرنطيقيا». مما يستتبع تواتر نوافذ الصالون، التي هي موقع استراتيجي ممتاز (داخل/خارج). إن طوبولوجيا المعارف والصورة الموقعية الاجتماعية تستعيد إحداهما الأخرى، وسنتعرف حتما على شخصية الطبيب الذي هو كائن متحرك بامتياز (وهو عالم ينفُذ إلى كل البيوت، يُستقبَل في كل الصالونات) أو صِنوه العامي (الذي يكتسب المعرفة شيئا فشيئاً)، أي المتشرد، المطرود من كل البيوت.

وبالنتيجة، يمكن توقع ظهور شخصيات «بسيطة» *(Un coeur simple)*، «غير معقدة»، ذلقة اللسان ومتبجّحة، الشخصيات المحدثة النعمة[50]، إلخ. مما يستتبع هذه الصورة المفضّلة التي نعثر عليها (أنظر الهامش 1)، ألا وهي صورة *المنزل الزجاجي*:

... cette maison (était) de verre comme toutes les maisons de province.

(Balzac, la vieille Fille)

هذا المنزل (كان) من زجاج ككل منازل المقاطعة

... lui revait d'embrasser ses maîtresses dans des maisons de verre

(Zola, les mystères de Marseille)

كان يحلم بمعانقة عشيقاته في منازل زجاجية

... au travers des glaces si larges et si claires qu'elle semblaient (...) mises là pour étaler au dehors le faste interieur

(Zola, la curée)

من خلال زجاجات متسعة وواضحة بحيث كانت تبدو كأنها
جُعلت هنا كي تعرض بذخ الداخل على الخارج
(زولا، بخصوص الفندق الخاص بمحدث النعمة سكار).

إن المؤلف الواقعي مسكون بأسطورة أصمودي*: رفع السقوف، النظر من خلال، «التعرية»، فك الطلاسم، «الإظهار». ولنُذكر بأن من عادة بعض الرسامين الـ«واقعيين»، رسم شخصياتهم «عارية» أولا، قبل رسمها بعد ذلك بثيابها في اللوحة النهائية، والاشتغال في المرسم على «مسلوخات**». وهنا أيضا، يتعلق الأمر بالاطلاع قبل الرسم. وستظهر طبعاً استعارات «مخدع النوم»، الـ«كواليس»، (زولا)، «مضمر» اجتماعي يجب توضيحه، «دواليب» ينبغي وصفها، علامات، أعراض، تصدعات تجبُ قراءتها (بلزاك)، «طاقات» يتعين إبرازها، وسيظهر كذلك نوع من الاهتمام بوصف الإواليات الاجتماعية والاقتصادية (مُضمر *العمل*) وبإبراز الإواليات اللاشعورية (مُضمر الجسد): «إن الواقعية هي أساساً إرجاع إلى ألفة، وعلم نفس الألفة إرجاع إلى واقع» (باشلار، تكوين الفكر العلمي، ص 98). وأنظر أيضا وظيفة الأدب «العارضة» عند فلوبير («تصوير الأسفل والأعلى»)، وبريخت: «واقعي تعني: من يكشف السببية المعقّدة للعلاقات الاجتماعية» (Sur le Réalisme op: cit, p 117).

ومن تم قد تكون لدينا نزعتان متكاملتان (متناقضتان؟) للخطاب الواقعي؛ فالأولى التي يمكن أن نسميها *أفقية* (بسْط المنتخبات المعجمية والتقنية، جرد الحقول الإناسية التي يقترحها الواقع، والحقول المعجمية التي يقترحها اللسان، والتي تحيل إلى «كفاءة معجمية» مشتركة بين المؤلف والقارىء)، تنتهي إلى جمالية للمتقطّع وغير المحكي؛ والثانية، *العمودية* (توضيح علامات الكائن الصميم و«الحقيقي» والعميق، والبحث عنها وقراءتها)، تنتهي إلى جمالية للوحدة، وتعيد إدخال المحكي بصفته بحثا عن المعرفة، وتعيد علاقة من نوع تربوي (فالمؤلف

(*) أصمودي Asmodée : جني، شيطان، يرمز إلى النزوات الدنيئة. جعل منه ليساج بطل روايته «الشيطان الأعرج». واتخذه مورياك عنوانا لنص مسرحي.

(**) المسلوخات : نماذج يرسمها الفنانون بهدف التدرب على أوليات فن الرسم واكتسابها وتملكها.

يرسل خبراً إلى قارىء غير مُطلع أو أقل إطلاعاً منه). ومن تم قد يكون هناك وضعان مختلفان معطيان لـ «الجزئية» الشهيرة: فالجزئية، من جهة، جزء (مجهري وغير وظيفي سرديا) من كل؛ وهي من جهة أخرى، قرينة، عَرَض يتيح المعنى والتأويل. أنظر التعارض الذي يقيمه موپاسان في مقدمة Pierre et Jean) 1887)، بين «الرواية التحليلية» (التي تُفسّر كلّ شيء) و«الرواية الموضوعية» (التي تُقدم لنا الحياة «كما هي»).

13 ـ إنّ النص الواقعي نص «مستعْجل»، ومميّز بما يمكن أن نسميه تدليله المتسارع بتقليص المسافة والبعد بين أنوية السرد الوظيفية. وبالفعل، إذا أمكن لكل محكي أن يُعرّف بإيجاز بأنه جدلية من الفئات المنطقية المتكاملة، أي جدلية متناسقة تُقَعّدُ صيانة المعنى وتحوُّله في آن واحد، أمكن مبدئيا للمؤلف اللعب على الانفصال النصي لهذه الفئات المتكاملة، مستْبعِداً إلى أقصى حد:

سـؤال و جـواب
افتراض الظهور و افتراض الكينونة
افتراض المضمر و تحقيق المضمر
غير محدّد و محدد
وضع برنامج و إنجاز البرنامج
أمر و قبول
سفر و عودة
سبب و نتيجة
تسمية شيء أو شخصية و وصف الشيء أو الشخصية
نقص و حلّ النقص

وذلك بهدف إدراج «خُدع»، «إبطاءات»، «التواءات»، وانتظارات، الخ في المحكي[51]. وسيرفض الخطاب الواقعي هذا: فظهور شخصية جديدة، يبرزها ظهور اسم علم (أي «وحدة غير معنوية» ـ غيُوم)، سيتلوه فوراً الخبر الذي سيحيل عليه في تتمة النص: سيرة، وصف جسماني أو نفساني، فعل مميّز، برنامج عمل؛ فالمشروع سيتلوه إنجاز المشروع، وظهور حدّاد سيتبعه وصف مصهر الحديد ووصف الحداد وهو يصهر الحديد، إلخ. ومن تم نوع من تسطيح النص في إسراعه إلى

متابعة مسالك الانتظار التي يشقها ظهور كل عدم تحدُّدٍ جديد. ويمكننا بالتالي أن نقول إنّ الخطاب الواقعي يكره الفراغ الإخباري، وإنه سيرفض الطرائق التأجيلية بشكل عام: فلا شيء أبعدُ عن الخطاب الواقعي من كل حبكة «ذات تشويق» أو مُخَبّبَة»، ومن كل ترتيب بنيوي «في توليفة»، «على شكل ظفيرة»، ومن كل بنية ذات «حذوف» والتي قد تتجاوز حلقة ضرورية للتماسك المنطقي الكلي للخطاب.

14 . يمكن التساؤل على صعيد دلالي أعم، عمّا إذا كانت ضرورة استعراض طرفَي كل تعارض منطقي لا تخلق نسقاً سرديا متميزاً (وأوّلياً جداً) من نمط دوري: تعاقب الأعالي والسفوح، هزيمة بعد نصر، ولادة بعد موت، غنى بعد فقر، إلخ، الذي يشف عن أخلاق سكونية طوعاً، وهي عودة أبدية إلى الوضع الراهن، تأرجح «موضوعي» بين الخير والشر (انظر نهاية رواية *Pot-Bouille* : «حينذاك، انتاب أوكتاف إحساس غريب بالاستئناف (...) كان اليوم يعيد الأمس، ولم يكن هناك توقُّفٌ ولا نهاية، إلخ»، مما يستتبع غياب الـ«العقدة»، دون تركيز قوي، دون ذُرى، حبكة تزنُها (أكثر مما تُنظمها) الطريقة الأولية لاتصال شخصيات أو/ومواقع (لقاءات، اجتماعات، مواعيد، استقبالات، عودة، وجبات) أو لانفصالها (شقاقات، انفصالات، أسفار).

15 ـ ضمن البرنامج الواقعي، العالم قابل للوصف، سهل التسمية. وبذلك يتعارض مع عالم الخطاب الخارق (غير القابل للتسمية، غير القابل للوصف، المسخ)؛ ويتميز هذا البرنامج أيضا برغبته في الشمول (أما الخطاب الخارق فهو جزئي وضنين غالبا)، وإذاك يتصوّر الواقع بصفته حقلاً معقداً وثراً، متقطعاً، «غنياً»، قابلا للعدّ والتسمية، يتعلق الأمر بجرده. وقد رأينا سابقاً عواقب هذا المفترض على *الشخصيات*. ويجب توقُّع أن اعتبار الضمني والمتقطع سيعبّر عنه طوعاً (الواقعية II، الرمزية) بجمالية للمتقطع والمتجاور: المجاورات الانطباعية لفرلين (*Paysages Belges*)، تكديس الصفات والجمل الموصولة، فقرات فلوبيرية، تأليف بـ«لوحات» (ديدرو)، بـ «قطع من الحياة»، بـ«مشاهد»، بأوصاف، بـ«جزئيات»، بـ«مزقة الوجود» (زولا). ونحن نعلم إرجاع مؤلفين عديدين جداً المهووس إلى الـ«جزئية» (زولا: «لديّ تضخم في الجزئية الحقيقية»)، أو إلى «الواقعة الحقيقية الصغيرة»، أو إلى الأحدوثة، أو إلى الأخبار التافهة، أو إلى

مقال، أو إلى الـ«قصاصة» الصحفية[52]. وقد سجلنا سابقاً (انظر الفقرة 7) إيثار الخطاب الواقعي للأزمنة والامكنة الـ«متمفصلة» التي سبق أن قطعها الاستعمال أو الشعائر أو المعجم. مما يستتبع التفتُّت المجازي المرسَل والاحساس بالـ«فسيفساء»، الذي يشعر به المرء غالباً أمام نص واقعي. ولكن إذا ضاعف الخطاب الواقعي الأوصاف، فلا شك أن الوصف غير خاص بالخطاب الواقعي. وقد حاولنا في مكان آخر[53]، تصنيف بعض أنماط الأنساق الوصفية الكبرى، وطرح بعض المشاكل التي يمكننا إعادة صياغتها هنا بإيجاز:

أ ـ هل يحتل الوصف أمكنة مُفضّلة داخل الخطاب الواقعي. ومختلفة عن الأمكنة التي يمكن أن يحتلها داخل الخطاب الفنطاسي مثلاً؟ إنها مشكلة توزيعه (الصدفوي أو غير الصدفوي)، ووظيفته (الخاصة أو غير الخاصة). وبمقدار ما يكون النص الواقعي نصاً مستعجلاً، ويطمح أن يكون قابلاً للقراءة، فإن الوصف سيميل على الأرجح إلى الاضطلاع بدور عامل المقروئية، إلى تأطير الحديث السردي تماماً، بما أنه يضمن بذلك التسلسل المنطقي، القياسي غالبا، للحديث. وبهذا التوزيع، يقترب الخطاب الواقعي مرة أخرى من الحديث التقني تماما المؤطر عموماً هو أيضا بين وصفين: «خذوا دجاجة صغيرة وسمينة (يليه وصف الدجاجة المناسبة) ـ قطعوها ـ حضّروا مرق التوابل ـ ضعوا الملح(متوالية مبرمجة من الأحاديث السردية) ـ ستحصلون على (يليه الوصف النهائي مع صورة شمسية للوجبة مهيأة لأن تُقدّم)». ويمكننا أن نجازف بالتماثل تركيب/محكي التالي، الذي قد يحدّد خليّةً نمطية للمحكي الواقعي القابل للقراءة (**الماضي الناقص: الماضي البسيط:: وصف : سرد :: سبب : نتيجة**) :

قد هبط الظلام، حالكا. وكانت الريح تهب	أغلق بيير المصاريع	كان المطبخ ملائما ودافئا.
بسط منتخب معجمي قابل للتوقع (ليل، قمر، نجوم، ريح غيوم)	بسط مركب سردي قابل للتوقع (أغلق، أوقد النار، أعد الوجبة، جلس، أكل ....)	بسط منتخب معجمي قابل للتوقع (مائدة، كراسي، عارضات، مدخنة، مصباح...)

1 - حديث وصفي	2 - حديث سردي	3 - حديث وصفي
نتيجة سبب (انفتاح تحول مضمر)	نتيجة لـ 1 (تحول)	لـ 2 (تحول محقق لـ 1)

ب - هل يحتوي الوصف الواقعي على علامات فاصلة، ابتدائية وانتهائية خاصة ؟ لقد سجلنا موضوعة فارغة» متكررة (النظرة، النافذة المفتوحة، الباب المفتوح، المصباح الموقد، الصعود الي مكان مرتفع)، تؤطر الوصف (فتح النافذة أو الباب ـ إغلاق النافذة أو الباب ؛ صعود ـ هبوط ؛ مصباح موقد ـ مصباح مطفأ') ؛ ومن تم سيملأ الوصف الشغرة بين وظيفتين كاذبتين (فتح / أغلق، رفع بصره/خفض بصره، صعد/هبط، الخ) ليس لهما أي دور سردي. وهو ما يستتبع هذا التسلسل المنطقي الرائع في الخطاب الواقعي : فالحديث السردي مؤطر بأحاديث وصفية تبرره بصفته وحدة تحول. والحديث الوصفي نفسه مؤطر بحديثين سرديين (كاذبين) مترابطين يجعلانه محتملا.

جـ - هل للوصف الواقعي نمط اشتغال داخلي خاص ؟ قد تجب دراسة أنماط «بسط» المقروئية عن كثب : افتتاح الوصف بلفظة محورية نوعية، «إيمائية»، حاضرة بالضرورة (فتسمية الكل تسبق تسمية الأجزاء، على عكس الأحجية)، مصافي مقبولة لشبكة الحواس الخمس أو لشبكة الأطر الإراثية (أمام، وراء)، التجنيس التصحيفي للفظة المحورية على امتداد الوصف ؛ شرح الالفاظ غير القابلة للقراءة بألفاظ قابلة للقراءة ؛ الاستعمال النسقي لبعض المحسنات المخصصة لمضاعفة الخبر المنقول، مثل التشبيهات التي يختار فيها المشبه به والمشبه لدعم تناظر الوصف بتلاصقهما (كما في الوصف الشهير لـ روان في رواية مدام بوفاري حيث يشبه فلوبير الجزر بأسماك)، الخ. إن التعرف، بادئ ذي بدء، على الوصف بصفته وحدة دلائلية عامة، بصفته رحما مقولبا ينظم لعبة الدوال، سييسر دون شك تحديد وصف واقعي تحديدا خاصا، الى جانب أنماط فرعية أخرى (الوصف الفنطاسي...) تنظم تنظيما آخر، وتبعا لاستراتيجيات أخرى، السير الدلالي داخل «خانات» النسق الوصفي.

د - هل يحافظ الوصف الواقعي على نمط من العلاقة الدلالية الخاصة مع

سائر الحديث ؟ بما أن المفترضات الواقعية للمؤلف تحجز هذا الأخير داخل تقابلات من مثل : ذات/عالم، مرجع/دليل، دال/مدلول، شخصية/وسط، إلخ، فإن هذا يفرض عليه أيضا موضوعة محتومة : ليس فقط النافذة، أو العين (الانتقال من الذات الى العالم)، والتفسير(الانتقال من الدليل الى المرجع)، والتبرير (الانتقال من الدال الى المدلول)، ولكن أيضا الحاجة (انتقال موجه : شخصية ← وسط) ونظيرها، التأثير (انتقال موجه : وسط ← شخصية). ومن تم لن يكون الوصف غالبا إلا إبراز عامل جماعي Actant collectif، مزود غالبا إما بالوضع العاملي الذي هو الموضوع (موضوع «حاجة» رغبة»، «شهية»)، وإما بالوضع العاملي الذي هو المرسل - أي بالوضع العاملي الذي تتزود به ذات التحدث التربوية : إن ديكورا ما، ووسطا ما، شيئا ما، سينقل إلى الشخصية عددا معينا من القيم، سيقترح عليها برنامج عمل، سينصحها، «سيهمس لها في أذنها»، سيؤثر فيها، «سيذكرها» بأمرما، الخ. وقد نعثر هنا ثانية على مواقعية المعارف، التي تفرض هنا على المؤلف طوعا أو كرها رؤية «اجتماعية» (تأثير الوسط)، كما تفرض عليه بغرابة معنيين متجاورين لكلمة motivation [تحفيز/تبرير] : المعنى المألوف، في الحالة الأولى (فشخصية ما تحفزها حاجة ما إلى امتلاك العالم أو تحويله أو استهلاكه)، والمعنى الرمزي - الدلائلي في الحالة الثانية (فوصف ما، كموقع الـ locus amoenus [المكان الساحر]، يقوم دالا «مبررا» لشخصية في حالة مرح). مما يستتبع دورانية هذا الخطاب ونقله، بما أن العالم يوحي للشخصية برغبات تتجسد في أشياء العالم، وبما أن الشيء يضاعف «نفسية» الشخصية.

لنختم بسرعة : سنجد بعض العناء في بناء نمط خاص من الخطاب «الواقعي»، انطلاقا من مجموع المقاييس المعلن عنها، الذي هو مجموع غير مغلق وغير متراتب ومختلط الى حد ما. ولا شك أن شرطي الشمول والبساطة لم يلبيا، وربما ليست المقاييس المحتفظ بها ضرورية ولا كافية، فالامثلة المختارة - كما لا حظنا بالتأكيد - قلما ابتعدت عن المدرسة الواقعية للقرن 19، بحيث لم يرفع الالتباس الذي أشرنا اليه في المنطلق. لقد كان الأمر يتعلق هنا بـ «إعادة» فتح ملف، كانت إرهابية معينة للنصية الدلائلية قد أغلقته، أكثر مما يتعلق بتقديم كشوف نهائية. علاوة على ذلك، فإن تسجيل وحدة (مقطوعة نمطية ما، شخصية

نمطية ما، الخ) لا يسمح البتة بالحكم مسبقا على وظيفيتها، بما أن هذه الوظيفية لا يمكن أن تحدد الا بأخذ السياق النصي الذي تندرج فيه بعين الاعتبار. ومن جهة أخرى، لا بد من تذكر أن حديثا ليس متجانسا أبدا، وأن الأمر يتعلق هنا بنمط نظري مبني، وأنه قد يكون بالتالي من العبث البحث عن ورود نموذجي. والحاصل أن التناقضات الخاصة ربما هي أفضل مايتميز به الخطاب الواقعي، وهي تناقضات بين مفترضات المنطلق ـ التي تشكل «قائمة للشروط» ثقيلة ثقلا خاصا، مشروعا إناسيا وتربويا (طوبى اللسان ـ المدونة، الرسالة الشفافة، الخ) ـ وتجاهل القيود الخاصة بالنص وبكتابته. وقد سجلنا بعضها عرضا :

استعمال تسميات تقنية (مفردات أحادية الدلالة)	ولكن	مشكلة مقروئيتها
خبر فوري (محكي مستعجل)	ولكن	إبطاءات دائمة في المحكي من جراء مضاعفة الاستطرادات الوصفية.
تكرار (اللغات، التعابير الجاهزة، اللهجات الفردية، اللغات المهنية)	ولكن	خطر النص الذي يستشهد بذاته، التناص، التهكم (مما يستتبع إعادة استثمار تحدث
مضاعفة الشخصيات الموظفة لإدخال أجزاء من المعرفة وصيانتها (سير، أوصاف، معلومات)	ولكن	«تفتت» نفسي «نسيان» الشخصية التي لم يعد لها أي دور سردي، اختفاء البطل.
نفل، توقعية، تشبع دلالي، مقروئية، تكرارت	ولكن	كيف نموضع «الجزئية» الخارجية عن المعنى، التي تثير «أثر الواقع»
الاسلوب بصفته عنصر تماسك، استمرار (فلوبير) وبصفته حسن تصرف المؤلف	ولكن	النص بصفته «فسيفساء لسانية» من اللغات المهنية واللغات التقنية والاصطلاحات التعبيرية، امحاء أسلوب المؤلف.

معرفة لسانية (فالوصف يبسط المنتخب المقولب والمنتظر للسلسلة المعجمية) وهذه المعرفة مشتركة بين المؤلف والقارئ،	ولكن	معرفة «تاويلية» (كشف كينونة العالم الواقعية والصميمية) ؛ وهذه المعرفة ليست مشتركة بين المؤلف والقارئ، وهي تحدد علاقة تربوية.
متقطع التقطيع والتسمية	ولكن	فقدان تماسك شامل يتطلبه المفترض التربوي.

إلخ.

إن البنى الداخلية للخطاب الواقعي يمكن استنباطها من تناقضات «قائمة شروط» ـه بالذات. وعلى المؤلف أن يحل هذه التناقضات على طريقته، بتطوير أنساق تعويضية ملائمة ؛ فيجب أن «تمرحل» المعارف التي تتداول، فشخصية التقني ستأتي لـ «تفسر» معنى هذه اللفظة التقنية غير القابلة للقراءة أو تلك، والشخصية المتحركة ودورانية التشبيهات ستأتيان لتعويض المتقطع المجازي، فصديق الطفولة سيأتي لـ «بوح» بسر سيرة، الخ. وبذلك نحس بالضغوط التي تمارس على الخطاب الواقعي، وهو خطاب مقيد أكثر مما يبدو عليه.

ترجمه : عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم

هـوامـش

1. أهم كتاب بخصوص هذه المسألة هو طبعا كتاب :

E. Auerbach, Mimesis. la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946 (Tra. Fr. Gallimard, 1968).

أنظر أيضا : غاستون باشلار، الفصل : «*العائق الجوهري*»، وفصل : «*التحليل النفسي للواقعي*»، من كتابه :

La formation de l'esprit scientifique, Paris, Vrin, 1947

ترجمة عربية : خليل أحمد خليل، تكوين العقل العلمي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. ط. 3. 1986،

وكذلك :

G. DURAND. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris. Bordas, 1969, 3e ed.

ويقابل فيه ج. دوران بين نظام نهاري ونظام ليلي للمتخيل، فالأول يتطابق دون صعوبة، فيما يبدو، مع الموقف الواقعي بهذه السمات التعريفية الأسلوبية، الشكلية أو الموضوعاتية : بصرية، عقلية، عمودية، Diaïritisme، نزوع فصامي، تحليلية، انقطاع، ضوء، إلخ، التي قد تكون هي سماته. ويبدو الاستيهام الواقعي، لمن يتصدى له بطريقة غير مباشرة، على شكل «شمولي» بلاغي حقيقي في الخطاب اللغوي الواصف، النقدي والفلسفي، استعارة الـ «شفافية» بصفتها استعارة ترشيحية تزمنيا، والتي ينتظر تاريخها الإنجاز.

=

(شفافية بين الدال والمدلول، بين الكلمة والشيء، بين الـ «شكل» والـ «مضمون»، بين العمل الأدبي ومفترضاته، إلخ). أنظر مثلا زولا : «كنت أرغب في [...] تأليف بسيط، لغة واضحة،شيء يشبه بيتا من زجاج يشف عن الأفكار داخله [...] الوثائق البشرية المعطاة في عريها القاسي» (أنظر :

«Les romanicers naturalistes» Paris, Tchou, 1968, t. XI, p. 92 *Oeuvres complétes,*

وبما أن فوكو يحافظ على المسافة بينه والخطاب المجازي، فإنه يبرز «الطوبى الكبرى للغة شفافة تماما قد تسمي الأمور دون تشويش، إما بنظام اعتباطي كليا، لكن مفكر فيه بدقة (اللسان الاصطناعي)، أو بلغة طبيعية جدا الى درجة أنها قد تترجم الفكر كالوجه عندما يعبر عن انفعال (فبهذه اللغة المصنوعة من دلائل مباشرة حلم روسو بالحوار الأول من *الحوارات (Dialogues)*، أنظر :

(Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p 133)

وانظر أيضا :

J. STAROBISKI, J.J Rousseau, la Transparence et l'obstacle, Gallimard, 1971.

خاصة الفصل المعنون بـ : «la Transparence du cristal»، ص 301 وما بعدها.
وقد حاولنا في مقالنا :

«*Zola, romancier de la Transparence*» .(Europe, Mai, 1968).

أن نثبت كيف كانت هذه الاستعارة تتجسم في موتيفات روائية محددة ومقيدة (المصرى، الهواء الصافي، الواجهة الزجاجية و النافذة، المرآة، الخ)، وتصير بالتالي استعارة خطابية تجاوزية، سمة للمحكي الواقعي نفسه، وليس فقط للخطاب الواصف النقدي المتعلق بالواقعية («مرآة» ستاندالية، «شاشة» زولا، «مرايا التاريخ، نظارات طبية» متنوعة، إلخ).

2. . نقرأ مثلا ما كتبه مارمونتيل (مقال : «وصفي») في :

: L'encyclopédie methodique, Paris, Panckoucke, 1782, 3e vol

«إن ما نسميه اليوم بالجنس الوصفي في الشعر، لم يكن معروفا لدى القدماء. إنه ابتداع حديث، = قلما يستحسنه العقل ولا الذوق فيما يبدو لي : فليس في القصيدة الوصفية مجموع، ولا نظام، ولا توافق على الإطلاق : هناك جمالات، فيما أعتقد، غير أنها جمالات تهدم نفسها بتتابعها الرتيب أو تجميعها المتنافر». ومشكلة *الوصف* هذه، هي موقع Topos مفضل وملبس، حيث تتقاطب الارتيابات والتحفظات، ويمكن أن يصاغ كالتالي : «ليس الوصف غاية في ذاته». إن زولا يحس بالحاجة إلى الدفاع عن أوصافه في مقدمات *(Une page d'amour)*، أو في كتابات نظرية : وكان ستاندال يريد «تجاوز» ها : ويروترن الاستعاضة عنها بصورة شمسية : ويبدو بالي حائرا جدا أمامها : «هناك تعابير نسميها مشيرة، دون أن نستطيع أن نقول بدقة ما هو المشير [...]، وهذه التعابير يصعب تحليلها. ونسميها غالبا «وصفية» [...]، لا نعرف ماذا سنقول [...]، ولا نعرف أي تعريف نعرفها به»، أنظر :

(Traite de stylistique française, Genéve,Paris, 1951, T1, p183 - 184

وبخصوص الوضع البلاغي والايديولوجي والابستمولوجي لمفهوم الـ «وصفي» أنظر كتابنا :

Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981.

وعددا خاصا من مجلة : *yale French studies*

«towards a theory of description», 61, 1981

3. أنظر هذه النصوص الأساسية مجموعة في :

G. Lukacs, Problèmes du réalisme, Trad, Fr, Paris, L'Arche, 1975

G. Lukacs, Balzac et le réalismeFrançais, Paris, Maspero, 1967.

(ترجمة عربية : جورج لوكاش : *بلزاك والواقعية الفرنسية*، ترجمة محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين صفاقس، تونس ط1، 1985) ؛ وفي :

B. Brecht, Ecrits sur la littérature et l'art, t II, sur le réalisme, Paris, l'Arche, 1970.

4. انظر :

M. foucault, les mots et les choses, op. cit, p 15

J. Derrida, la dissémination, Paris, seuil, 1972, p 211.

وبشكل خاص النقطة 8 من الصفحة 211.

5. "تزدي الرغبة في الـ «واقعية» الى البحث عن وسائل للرد أقوى فأقوى.
والمردود يفضي الى التكنيك . والتكنيك يفضي الى التصنيف، إلى الترتيب. والترتيب يفضي الى المنظم، إلى الاستكشاف التام، إلى الاستعمال الأكثر اتساعا لكل الوسائل. إلى حريتها العامة الأكبر من كل شيء محقق. وبالانطلاق من الإعادة الدقيقة لواقعية معينة، نصل الى نوع من الرياضة يتضمن الـ «خطأ» والـ «صواب»". أنظر :

(Tel quel, in oeuvres complétes, Paris, Gallimard, 1960, t II, p 584)

وأيضا : «يسمى الواقعي [...] في الحصول على السراب بزائد الـ «أسلوب». يظهر غونكور وهويسمان ... تدعى لغة غريبة الى الإيحاء بأشياء عادية. إنها تمسخها. فالقبمة تصير وحشا، يمتطيه البطل الواقعي، المسلح بنعوت لاتهزم، ويقفز به من الواقع الى ملحمة المغامرة الأسلوبية» :

(Mauvaises Pensées et autres, in oeuvres, op. cit. p 802)

ربما يفكر ڤاليري هنا في كسكيته شاربوڤاري ؟ وأنظر أيضا :

(R. Barthes, le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1965, p 59)

ترجمة عربية : رولان بارط : درجة الصفر للكتابة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ودار الطليعة - بيروت - الرباط، ط1، 1980، ص 79 : «الكتابة الواقعية أبعد ما تكون عن الحياد، بل هي بالعكس، محملة بأمارات الصنع الأكثر إثارة للنظر» (ستكون لنا حظوة تامة في اعتبار الإرجاعات الى الواقع مجرد نوع من الرياضة اللفظية التي يجعل النص القارئ يقوم بها»

(«L'explication des faits littéraires», la production du texte, Paris, seuil, 1979)

6. ترجم في :

Theorie de la littérature, Textes des Formalistes Russes, Paris, Seuil, 1966, p 98,108

واستعيد في :

R.J Questions de poérique, Paris, seuil, 1973, p 31 - 39

ترجمة عربية : «*عن الواقعية في الفن*»، في : *نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس* : ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، 1982، ص 89 - 100.

7. Art. cit., p 104

8. في : théorie de la littérature، مرجع مذكور، ص 287.

9. في :

Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1966, p 62 -63

وانظر أيضا الصفحة 66 والصفحة 244، حيث يقول لنا ياكبسن : «لقد استكشفت البنى الكنائية أقل مما استكشف مجال الاستعارة [...] فاستمر الأدب الواقعي المرتبط ارتباطا وثيقا بالمبدأ الكنائي في تحدي التأويل، في حين يمكن تطبيق المنهجية اللسانية التي استعملتها الشعريات في دراسة الأسلوب الاستعاري في الشعر الرومانسي تطبيقا تاما في دراسة النسيج الكنائي للنثر الواقعي»، مع ذلك، لنلاحظ أن النقطتين د وهـ عند ياكبسن استعادتهما ونقحتهما على التوالي مقالتان هامتان هما :

R. Barhes, "l'effet du réel".

«أثر الواقع» هنا بالذات، ص ص 37ـ44 ؛ وكذا :

G. Genette, "Vraisemblance et motivation", Figures II, seuil 1969.

وقد ظهرا معا، أصلا، في مجلة *communications*، ع 11، سنة 1968.

10. مثلا في مقاله (النموذجي، في نظرنا، من حيث منهج البحث عن المعايير المستخدمة) الذي يرقى الى 1934، عن نثر باسترناك (أنظر Questions de poétique)، ويبدو هذا التردد قابلا للادراك عند باحثين آخرين : نفكر هنا في تحليلات ب. فرانكاستيل الذي يرى أن : 1 ـ كل نسق تمثيلي أو تصويري هو نسق ثقافي (وبالتالي متغير حسب العصور) ؛ 2 ـ "إطلاق الجزء على الكل هو قاعدة تصوير مطلقة" (الأمر الذي قد يجعلها ثابتة) ؛

Etudes de sociologie de l'art, Paris, Denoël, 1970, p 18.

11 - Essais de linguistique générale, op. Cit; p 214.

12. قد يمكن لاستشهادات عديدة غير ملتبسة أن توضح حاليا رفض التناول من جديد لمسألة التمثيل بلغة تقليدية، والنظر اليها إما من وجهة نظر «وظيفية ومحايثة» (تينيانوف) لأسلوبيات أو دلائليات، وإما من وجهة نظر اجتماعية نقدية نصية : «ولنهجر مقياس مطابقة الدلالة للواقع، ولنستبد له، بمقياس مطابقة الكلمات»

(M. Riffaterre"sémantique du poéme", la production du texte, op. cit) ؛ «الواقع والمؤلف بديلان عن النص» "*l'explication des faits littéraires*" (نفسه) ؛ «لا يضع الفنان الواقعي الـ «واقع» في أصل خطابه البتة، ولكنه يضع فقط ودائما، ومهما أمكن الرقي بعيدا، واقعا مكتوبا سلفا، شفرة مستقبلية، لا ندرك أبدا على امتدادها، على مدى البصر، إلا صفا من النسخ» (Barthes, s/z, Paris, Seuil, 1970, p 173). «إن أثر الواقع هو أيضا أثر النص ومقترح إيديولوجي بلا انفكاك، ومعنى ذلك أنه بدل انعكاس الواقع لدينا واقع الانعكاس، ليس الـ « واقع» البتة، بل صورة ذهنية عن الواقع تضاعف حتما شفرة ثقافية، مشبعة مشتركة، بمقولبات، بايحاءات هامدة». تضاعف حتمها شفرة مجتمعية ثقافية، مشبعة بمواقع مشتركة، بمقولبات، بايحاءات هامدة». أنظر :

C. Duchet, Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit" Littérature,1, Fevrier, 1971.

وأنظر أيضا :

. Saint-jacques, in. Etudes littéraires III, 1, Avril, 1970 D de Impossible réalisme Quebec

13. من أجل طرح دقيق لهذه المشكلات العامة، انظر مقال إميل بنفنست الهام :

Sémiologie de la langue , Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, « 1974.

ترجمة عربية : «سيميولوجيا اللغة»، تر. سيزا القاسم، مدخل ا لى السيميوطيقا، ج2، ط2، منشورات عيون المقلات، 1986.

14. إن نصوصا مثل : *le soleil se levant sur la littérature*، أو السطور الأولى من *Fable*

ف. بونج («بكلمة par يبدأ إذن هذا النص [...]»)، أو بداية رواية *Projet pour une révolution à New York* لـ ألان روب كرييه، قد تقدم أمثلة جيدة عن الـ «واقعية ـ الذاتية».
ويمكننا أن نتنبأ سلفا بأن الخطاب الواقعي سيلتذ عن طيبة خاطر بنسخ عناصر الواقع اللغوية : من نتف من الاحاديث ومقولبات وأغاني ونصوص إشهارية وعلامات الطريق ولافتاته ونقوش متنوعة وعناوين المحلات التجارية وبطاقات البضائع. الخ. لكن يمكن أن يكون الاستشهاد والتكرار ملتبسين فهما يتخذان تثبيتا واقعيا، ولكنها ينفتحان بسهولة علي اللعبة التناصية والتهكم، وبالتالي على النص بصفته *موضوعا شعريا مبنيا* يعلن عن بنائه. (أنظر س. ڤلمان :
Illusion réaliste et répitition romanesque, in. change, 16 - 17 sptembre, 1975)

15. انظر مقال :

: R. Jakobson، A la recherche de l'essence du langage

في المؤلف الجماعي :

Problèmes du longage, Paris, Gallimard, 1966.

وكذا :

T. Todorov, "Introduction à la symbolique", *Poétique*, 11, 1972.

16. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, notamment p. 80 sq.

[ترجمة عربية : الفصل العاشر : الأدب والاستيهامي، تر. الصديق بوعلام، *الكرمل* (مجلة) ع 17، سنة 1985، صص 185 ـ 197.

ـ الفصل الرابع : الشعر والاليغوريا، تر : أحمد بلبداوي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع 84، 7 يوليوز 1985، صص 4 ـ 5 ـ 7

ـ الفصل السادس : موضوعات العجائبي [مدخل نظري]، تر : الصديق بوعلام، دراسات سيمائية، أدبية، لسانية (مجلة)، مطبعة النجاح الجديدة، ع1، 87، صص 136 ـ 148].

انظر أيضا العدد 8 من مجلة *littérature*. ومن الأكيد أن تصنيفا للخطاب الواقعي لا يمكن أن يتأسس الا جدليا، بالاختلاف عن *أنماط أخرى من الخطاب*.

17. فيما يخص مقاربة تزمنية للمسألة، أنظر مثلا :

- E. Gombrich, l'art et l'illusion, Paris, Gallimard, 1971.
- E. Auerbach, Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature, op. cit.

إننا نعرف منهج أورباخ : التحليل المدقق والدقيق، الفيمنزوي جدا أحيانا، واللوكاشي جدا أحيانا أخرى، والنتائج : تعريف للنص الواقعي بأنه نص : أ ـ جدي ؛ ب ـ يخلط بين السجلات الأسلوبية ؛ ج ـ لا يستبعد وصف أي طبقة مجتمعية أو أي وسط ؛ د ـ خاضع للطريقة الكبرى التي هي الوصل الصريح، الذي يحدد، بكيفية عامة جدا، بأنه مجموع طرائق التلاحم المنطقي ـ الدلالي للنص ؛
هـ ـ يدمج تاريخ الشخصيات في المجرى العام للتاريخ المعاصر. (انظر مثلا الصفحة 487، حيث يوجد تعريف جامع لمعظم هذه السمات المميزة). وعندئذ تطرح المشكلة الأساسية التي يعرفها كل نقد من النمط الاجتماعي، وهي المشكلة التي تطرحها النقطة هـ عند أورباخ، مشكلة المماثلة البنيوية

نص / مرجع : فإذا قبلنا من جهة واقع وجود بنى مجتمعية، وإذا قبلنا من جهة أخرى واقع وجود بنى نصية، فكيف ينظم النص اقتصاد هذين النمطين من البنى وتلازمهما ؟ إذا كانت هناك «مماثلة»، فربما أمكن الحديث أيضا عندئذ عن الـ «واقعية»، شريطة التوفر طبعا علي إجراءات فحص ووصف لعبة وجوه الوساطة بين الأنساق المندمجة الابتدائية والثانوية. ويمكن التشديد في هذه الحالة إما على النص بصفته «انعكاسا»، وإما بدقة أكبر، على النص بصفته مجموعا «مخروما». ونفكر هنا في تأكيد كلود ليفي-ستروس هنا : «ليس التركيب الأسطوري حرا أبدا تماما ضمن حدود قواعده فقط. فهو يخضع أيضا لقيود البنية التحتية الجغرافية والتقنية المنطقية. ومن بين كل العمليات الممكنة نظريا عندما تتفحص من وجهة النظر "الشكلية وحدها، فإن بعضها يقصى بلا جدوى، وهذه الثقوب - التي تبدو كأنها محفورة كمجوب في لوحة كانت ستكون مطردة - ترسم فيه بالسلب نطاقات بنية في بنية، والتي لا بد من دمجها في الأخرى للحصول على النسق الواقعي للعمليات».

(*Mythologiques*, t. I, *le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 251)

18. في :

"Modèles de la phrase littéraire", *La Production du texte*, *op. cit*

وانظر أيضا في نفس المرجع :

"l'explication des faits littéraires", "Sémantique du poème" ; et "Système d'un genre descriptif", *Poètique*, 9, 1972

ولنأخذ السطور التالية من هذا المقال الأخير : «إن التمثيل الأدبي للواقع تتحكم فيه *قواعد* اللهجة الفردية *النصية* [...]. ويتوقف على ثلاث شبكات دلالية هي : في اللغة، علاقات الكلمات بالمدلولات ؛ وفي النص، علاقات الكلمات بالدوال الأخرى ؛ وفي النوع، علاقات الكلمات بالرمزية الخاصة بهذا النوع [...]. ومن ثم فإن محاكاة الواقع تتم تحت *قيود تعدل* قواعد المحتمل وتغير البنى الموضوعاتية والدلالية والاسلوبية» (15ص) (والتشديد منا). وفي الاتجاهات التي فتحها ريفاتير، تبدو لنا نقطة في حاجة الى مزيد من الاستكشاف : فهل يوجد نمط من *المحكي* الواقعي ؟ أي، مسألة معرفة ما إذا كانت هناك بنى سردية، شخصيات، مشاهد، أوضاع - ولنقل على سبيل التبسيط، موضوعات خطابية - خاصة بالخطاب الواقعي. ولكن هل المحكي بما هو سلفا، بذاته ، تحقق ينتج «أثرا للواقع»، «أثرا للمحتمل» ؟ نحيل هنا الى أعمال فرنكاستيل الذي أثبت أن مجيء وهمية جديدة في عصر النهضة قد ارتبط بقوة مونطاجات من نمط سردي، أي ببناء *تماسك* أكثر منه بنسخة مرجع». أنظر : (Etudes de sociologie de l'art, op. cit)
ونجد الملاحظات نفسها عند :
(E. Gombrich, l'Art et L'illusion, op. cit ،p 170 ،176 ،182 ،190 ،192)
الذي يعتبر تأثير الأناجيل (بصفتها مجموعة من المحكيات) أساسيا، من جهة أخرى، كما يفعل آورباخ.

19 . يمكن التذكير هنا بكلمة مشهورة لڤاليري : «الاحتمال والتشابه. يقول لي شيء ما إن نصفيه ... تيتوس Titus هذه ذات تشابه دقيق. ولا شك أنني سأسمي حقيقة هذه المصادفة بين فكرتي عن تيتوس وهذا التمثال الرخامي، أنا الذي لم أر تيتوس قط. وقد نحت هذا التمثال في القرن السادس عشر، وهو نقاش ضخم من الزمن الغابر مع مارسيل شووب أمام تمثال ديكارت في هال Hals : «كان يراه مشابها ـ لمن ؟ قلت له»

(*Tel Quel*, *Œuvres complètes*, *op. cit*, t. II, p. 622).

20. أنظر : V. Propp, Morphologie du conte, Paris, seuil, 1970

[ترجمة عربية : ڤلاديمير بروپ، *مورفولوجية الخرافة*، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الدارالبيضاء، 1986]. يقتصر بروپ على القول إنها «ظاهرة للعيان».

21. انظر مثلا :

E. Benveniste, "Les niveaux de l'analyse linguistique", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 119.

22. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 189.

ترجمة عربية قيد الطبع، تر : محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي.

23 K. Stierle, "L'histoire comme exemple, l'exemple comme Histoire", *Poétique*, 10, 1972, p. 189.

وبخصوص مشكلة *المفترضات*، التي هي مشكلة شائكة بكيفية خاصة، يمكن العودة الى أعمال أ. ديكرو. فوضعها يظل مبهما، لكن المسألة تربط مباشرة بمشاكل المقروئية ومقامات الخطاب الملموسة، وهي مشاكل أساسية للنص «الواقعي». أنظر :

J. S. Searle, *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 115.

حيث يضطر المؤلف الى الاجابة عن السؤال الآتي : «ما الشروط الضرورية لكي يكفي حديث وتعبير لتمييز موضوع للسامع يستهدفه المتكلم ؟» (ص 216). في نظر سورل ان فعل الإرجاع هو دائما تأرجح بين استعمال : أ ـ أسماء إشارة ؛ ب ـ أسماء الأعلام ؛ ج ـ أوصاف. وبما أن أسماء الإشارة تقصى قبليا من *النص الواقعي* بما هو تواصل مؤجل (بالمعنى الحقيقي، لأن نصا مكتوبا لا إرجاع له)، فلا شك انه سيكون من المهم تبين الطرائق التعويضية التي سيستعملها ليستعيد هذه *الأداة الاشارية* استعادة غير مباشرة. ولكن لا بد من التمييز أيضا بين الوصف *واسم العلم* عند المناطقة، *والوصف واسم العلم* بصفتهما وحدتين شعريتين في حاجة الى تعريف.

24. يتحدث ياكبسن عن «تحقق وصفي» في مقاله عن نثر باسترناك (مقال مذكور)، ويتحدث فيليب لوجون عن «الميثاق الارجاعي» ضمن كتابه :

le pacte autobiographique, Paris, seuil, 1975

25. ربما قد يمكن، باتباع بارط هنا («نسمي كل نص قابل للقراءة كلاسيا» *S/Z, op cit., p. 10*)

المجازفة بسلسلة التعادلات : نص قابل للقراءة = نص مشابه للواقع = نص كلاسي = نص واقعي.

26. قد نتعرف هنا على أحد الاستخدامات الممكنة النادرة (الواقعية I)، بلغة دقيقة، لكلمة

«واقعية» : إن دليلا يستعيد دليلا مطابقا (أو معادلا) منفصلا عن الحديث الواحد، واللغة لا يمكنها أن تنسخ إلا اللغة، والقول لا يمكنه أن ينسخ الا ما قيل سلفا (أو ما سيقال). أنظر :

(L. Lonzi, "anaphore et récit", communications, 16, 1970)

ومن ثم، لا شك أن النص الواقعي سيتميز بأنه نص «مشبع»؛ مما يستتبع انغلاقه السريع، تسلسله المنطقي القوي، توقعية وحداته المشكلة القوية، «(جمع)ـه الضعيف» (بارط). وقد يكون التكرار محسنه الجوهري، محسن جماليات تختزل الجمع في المشارك l'univoque، التعدد في الوحدة (وحدتان إثنتان = واحدة)، الحواري dialoguant في المونولوجي monologuant، المنفصل (قدّر المكتوب الممتد خطيا) في المتصل وفي المتزامن (استيهام الـ «لوحة»، استيهام الـ ut pictura poe-sis ، إلخ).

27. Aragon, je n'ai jamais appris à écrire,ou les incipits, Genève, Skira, 1969 p 78

«لا يحيل المكان والزمان التصويريان الى بنى الكون الفيزيائي، بل يحيل الى بنى المتخيل، إن الروابط الموجودة بين العناصر تقاس بلغة التماسك، وليس بلغة الدقة».

(Francastel, Etudes de sociologie de l'art, op. cit, p 118)

وبخصوص جرد منهجي، مرتبط بنموذج وظيفي لـ ياكبسن، لـ «مسلمات التواصل العادي» (الحتمية، عدم التناقض، الذاكرة المشتركة، مشابهة التخمين، التقييدات الانتقائية غير المشروشة، الخ)، أنظر :

O et I Revzine, "expérimentation semiotique chez Eugene Ionesco", sémiotica, IV, 3, 1971.

وبخصوص مفهوم التماسك، أنظر

I. Bellert, "On a condition of the coherence of texts", *Semiotica*, II, 4, 1970.

وبالعكس من ذلك فان «الواقع» قابل، في نظر المحلل النفسي، غالبا للتطابق مع نقص مشكل للواقعة البنيوية»، مع «قطيعة ذات طابع جيد» (س. لوكلير).

28. أنظر عند أورباخ مفهوم la figura الأساسي، القريب جدا من مفهوم التكرار anaphore (نمط من الصلة الصريحة بين مقطعين منفصلين من ملفوظ)، الذي هو مفهوم أعم ؛ وقد جعل منه أورباخ ميزة مهمة للواقعية : «تحتفظ البنية التصويرية لقطبيها ـ المحسن والمجاز ـ بخصائص الواقع التاريخي الملموسة، بخلاف ما يحدث في الأشكال الرمزية والاستعارية التمثيلية، بحيث يدل المحسن علي الانجاز والإنجاز على المحسن، ولكن من حيث أن الدلالة التي يحتويان عليها لا تقصي أبدا واقعهما» (ص 205، وانظر أيضا ص 84 وما بعدها وص 204، وأماكن متفرقة). ويربط أورباخ صراحة الطريقة «التصويرية» بالـ «تركيب» (المتعارض بمعنى عام جدا مع شبه الوصل) ويجعل منه غزوا للأدب المسيحي. وأما ن.فراي فيربط، من جهته، الموقف الواقعي بطرائق *كالفأل والنبوءة* (*Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard p. 171)، وكان ليوشبيتزر هو أيضا قد لاحظ لدى بروست وفرة الاستطرادات التي تتضمن «ترابطات مستبقة أو استرجاعية» تشتغل بصفتها «تكثيفات للواقع»

(Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970, p 412 - 414)

وبخصوص الدور «الاستباقي» للأمثولة *(Exemplum)*، أنظر :

K. Steirle, art. cit, p 183

29. " L'héridité, chez Zola, c'est une syntaxe" (M. Butor, "Introduction" au : *Roman expérimental*, in Zola, *Œuvres complètes op. cit*, t. X, p. 1154).

30. أنظر الفقرة (هـ) من تعريفات ياكبسن عام 1921. وانظر أيضا :

G. Genette, "Vraisemblance et motivation", *Figures II*, *op. cit.*

وانظر أيضا الـ «تحفيز الموضوعي - المزعوم» الشهير، الذي سجله شبيتزر بصدد ش. ل. فيليب (op. cit. p 56)، أو الـ «سببية التخييلية» التي أبرزها ر. ياكبسن لدى پاسترناك art. cit) (، ونعرف أن إدراج التبريرات في الحكاية هو، في نظر پروپ، علامة على تحرير متأخر، أدبي أكثر.

31. «هذا القليل من الاهمية بالضبط، هو الذي يعطي الشخصية التاريخية وزنها المضبوط من الواقع : فهذا القليل هو مقياس الأصالة [...] إن الشخصيات التاريخية تعيد دمج الرواية بصفتها أسرة، وتضفي، مثل أجداد مشهورين وساخرين بكيفية متناقضة، على الروائي رونق الواقع، لا رونق المجد : فهي آثار واقع تفضيلية (Barthes, S/Z, op. cit,p 108-109) وستكون طريقة خاصة هي ذكر إسم العلم التاريخي في الوقت نفسه الذي يذكر فيه إسم علم «خيالي» ، وجعل توسنجن وروتشيلد، دي بوسكيبي ولوشي، إلخ، يلتقيان أو يذكران معا. ومن تم فإن ذكر رسم «ممتلئ» تاريخيا بالمعنى (نابليون، بسمارك...)، ولكنه فارغ من مدلول سردي (فهم لا «يساهمون» في المحكي، في الحبكة، في مغامرات الشخصيات)، يشكل في الخطاب الواقعي، النظير التفضيلي لترقية «الجزئية التافهة» (الـ «مضغاط» على الحائط، «أكاجو» كراسي مدام أوبان، «مكعب الصابون الأزرق في صحن مثلوم» في غرفة فيليسيتيه ضمن أقصوصة Un coeur simple، الخ)

32. أنظر تجربة م. ريفاتير الذي يعيد كتابة صفحة غنية بأسماء أعلام جغرافية، وهي صفحة من رواية *la détâcle* لـ زولا، مستعيضا عن أسماء الأماكن الأردينية بأسماء أماكن الجنوب الغربي (ضمن : "l'explication des faits littéraires", la production du texte, op. cit) ويستنتج م. ريفاتير أن «تحريف الإرجاع الى الواقع لم يهدد محاكاة الواقع». وقد رأينا أن اسم العلم، مع الوصف واسم الاشارة (بما أن هذا الأخير مقصى من التواصل المكتوب المؤجل)، كانت العناصر الثلاثة المميزة لفعل اللغة المرجعية، في نظر فلاسفة اللغة.

33. أنظر مثلا، في رواية *la Curée* لـ زولا، الممول أرستيد روگون الذي يصطنع اسما «مزيفا» : «saccard [سكار] !... بكافين ... ألا يوجد مال في هذا الاسم ؟ ؛ نحسب أننا نعد قطعا من مائة فلس ... اسم للذهاب الى السجن أو لربح الملايين»

(Les rougon - maquart, Paris, Gallimard, 1960, t I, p 364)

وانظر أيضا في le Horla لموپاسان (وهي نص خارق) مشهد إطلاق الاسم على هورلا Horla (dehors - là) [خارج هذا المكان] (ومشهد واقعي). ومن تم فالخطاب الواقعي، كما نتبين مرة أخرى، هو أساسا خطاب إطلاق الأسماء و أسماء الأعلام أو أسماء النكرة، لأن «غياب الإسم [...] يسبب نقصا كبيرا في الوهم الواقعي» (Barthes, S/Z, op. cit., p 102)، تلك التي

هي أسماء تشتغل عموما بصفتها دلائل ممهدة للأوصاف (الصورة الشخصية أو الصورة الموقعية)، التي لن تكون، كما سنرى، إلا «بسطا» قابلا للتوقع قليلا أو كثيرا للأسماء نفسها. ومن ثم لدينا شخصيتان متكاملتان : المعد الاشتقاقي (الذي يطلق اسما «حقيقيا» أو الذي يعيد شفافية اسم أو حقيقته) والطبيب (الذي يعيد شفافية «وراثية» أو يعطي اسما للأمراض أو بشرح أعراضا). بخصوص الإسم، أنظر أيضا :

J. L. Bachellier, "Sur - Nom", Communications, 19, 1972.

34. انظر :

Jakobson, "A la recherche de l'essence du langage", Problèmes du langage, op. cit:

ونتعرف هنا على *واقعيتنا II*، وبخصوص العلاقات بين *الرسم التخطيطي والمقروئية*، أنظر :

J. Bertin, "la graphie", Communications, 15; 1970.

35. «تحدد المحاكاة بأقصى حد من الخبر وأدنى حد من المخبر»

(Genette, Figures III. op. cit; p 187)

36. كتب زولا في مقدمة رواية *l'Asommoir* (ونحن نعلم الدور الذي لعبه قاموس لهجة Del-van في كتابة الرواية) : «كانت رغبتي هي القيام بعمل فيلولوجي صرف، أظن أنه ذو أهمية تاريخية ومجتمعية حية [...] إنه عمل حقيقة». إن التضمينات الغريبة تظل قوية (إغراب الاصطلاحات المختلفة). مما يستتبع طريقتين للتقليص من هذا الإغراب : أ ـ التعليق التفسيري (يقول زولا في مقدمة *Une page d'amour*، بخصوص طبيب إن هذه «التعليقات ستزيل عن الكلمات التقنية ما فيها من حوشية») : ب ـ تلويث مجموع النص بلغة الشخصيات الاصطلاحية. وبخصوص طرح هذه المشكلات، أنظر :

Barthes, "L'écriture et la parole", *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit

إن مشكل النص الواقعي هو مشكل الوصل (تناص) بين مقاطع من الكتابة (كيف أدرج في مجرى قصتي جذاذتي الوصفية، تطعتي من اللغة الاصطلاحية المعدة سلفا، المحررة سلفا ؟) التي لا بد أن تمحي منها غرز اللأم الى أقصى حد (وهذا هو دور المشابه للواقع).

37. التي غالبا ما يتم إظهارها على شكل مونولوج كاذب بالأسلوب شبه ـ المباشر. ونعلم أن الفترة الكبرى لاستعمال الاسلوب شبه ـ المباشر كانت هي فترة المدرسة الواقعية في القرن 19.

38. من أجل دراسة متميزة لبعض المواقع والمناظر الطبيعية النمطية الواقعية، أنظر كتابنا

Introduction à l'analyse du descriptif, op. cit., p 224 sq

وقد لاحظ نقاد عديدون فعلا تواتر الأبواب المفتوحة والمشرفات العالية، والنوافذ، إلخ، التي كانت تفتتح متوالية من التسميات عند المؤلفين الواقعيين (انظر مثلا ج. روسي بصدد فلوبير في :

: Forme et signification, Paris, 1964, p 123 sq

N. Schor, "Zola : from window to window", yale French studies, 42, 1969

و ج.پ. ريشار بصدد بلزاك في

Etudes sur le romatisme, Paris, seuil, 1970

لكن النص الواقعي ليست أمامه مشكلة تنظيم الـ «شبكات» الوصفية لـ «لوحاته» وتنويعها فحسب،

بل عليه تبريرها أيضا. مما يستتبع هذه المشكلة الاساسية للنص الواقعي : كيف تحل التناقضات بين معرفة جذاذة الروائي وقدرة *الشخصية على الرؤية* ؟ هل من الطبيعي مثلا أن تحصى شخصية ما أشياء، شخصيات، نباتات، بعيدة عنها بعدة كيلومترات، وتتعرف عليها وتسميها بنظرها ؟ ومن تم قد تقصى شخصية الحسير والأعمى من النص الواقعي. مما يستتبع بعض التفسيرات الشاقة لتبرير الوصف المدقق لمنظر شامل : «كانت لها نظرة الملاح، نظرة أهل السهل، تلك النظرة البعيدة المدى، المتمرسة على التفاصيل، القادرة على التعرف على إنسان أو دابة في الرقشة الصغيرة المتحركة لشبحها» (زولا la terre).

39. «إذا أدت شخصيتان مختلفتان وظيفتين تتتابعان، فالشخصية الثانية منهما يجب أن تكون على علم بما حدث من قبل. هكذا تطورت في الحكاية منظومة إخبار كاملة [...] ويكتسي هذا الإخبار صفة حوار أحيانا [...] فلكي يستطيع الواهب إيصال أداته السحرية، عليه أن يعلم بما حدث [...] وعلى نفس الشكل يكون من واجب المساعد السحري أن يعرف الحادث التعيس قبل أن يتصرف» (پروپ، مرجع مذكور، ص 86 ـ 88) [وفي الترجمة العربية، ص 75 ـ 76] ولنلاحظ أيضا، في السينما الـ «واقعية»، وفرة المكالمات الهاتفية التي تتبادلها الشخصيات. مما يستتبع أيضا أهمية *الشخصيات* أو *المواضع* «السبر نطيقية» (أنظر فيما بعد الفقرة 12). ويبدي بارط، الذي يحلل نصا توراتيا، ملاحظات مماثلة (ضمن : Exegése et Herméneutique, ouvr, collectif, : (Paris, Seuil, 1971.

«إن أصالة هذا النص [...] وطاقته، ليست البحث، بل التواصل، الـ «إرسال» : فشخصيات المحكي ليست ممثلين، بل هي عوامل إرسال، عوامل تواصل وبث» (ص 202). ومن تم قد يجب التقريب بين الخطاب الواقعي (بما هو خطاب تربوي) والخطاب الديني (بما هو خطاب تربوي هو الآخر).

40. أنظر :

P. Boudon, "sur un statut de l'objet", communications, 13, 1969.

ولنعط مثالا نتبين فيه جيدا أن العمل ليس إلا ذريعة للتسمية :

D'un coup d'œil, elle s'était assurée que rien ne manquait plus : les broches chargées des ors differents, le rouge, le vert, le bleu ; les bobines des soies de tous les tons ; les paillettes, la canettile, bouillon ou frisures, dans le pâte, un fond de châpeau servant de boîte ; les longues aiguilles fines, les pinces d'acier, les dés, les cieaux, la pelote de cire. Tout cela trottait sur le métier même, sur l'étoffe tendre que protégeait un fort papier fris [...] Hubert s'était mis à tendre un métier. Il avait posé les deux ensubles sur la chanlatte et sur le tréteau, bien en face, de façon à placer de droit fil la soie cramoisie de la chape, qu'Hubertine venait de coudre aux coutisses, et il introduisait les lattes dans les mortaises des ensubles [...] Puis, après avoir trélissé à droite et à gauche, etc" (Zola, le Rêve)

(بنظرة خاطفة، كانت قد تيقنت أنه لم يكن أي شيء ينقص بعد : الأسافين المعبأة بالذهب المتنوع،

الأحمر، والأخضر، والأزرق ؛ مكبات الحرير من كل لون ؛ الترتر، ثنية أو تجعيدة في الخلط، تعر طربوش يتخذ شكل علبة ؛ الإبر الطويلة الدقيقة، الملاقط الفولاذية، الكشتبانات، المقص، مدبسة الشمع. كان ذلك كله يخب فوق النول نفسه، وفوق القماش المبسوط الذي يقيه ورق رمادي كثيف [...] كان هوبير قد أخذ يشغل نولا. كان قد وضع المسداتين فوق رافعة القدد وفوق المنصبة، قبلا بالضبط، بحيث يضع في خط مستقيم الحرير القرمزي للغفارة، التي خاطتها هوبرتين للتو. وكان يدخل الألواح في نقر تعشيق المسادي [...] ثم، بعد أن شبك يمينا ويسارا، إلخ). ولنلاحظ : أ - الموضوعة التمهيدية التي هي موضوعة *النظرة أو الجرد* ؛ ب - إمحاء الشخصيات (التي تختزل في هوبير/ هوبيرتين) (انظر فيما بعد) ؛ جـ - مشكل *المقروئية* الذي يطرحه مثل هذا النص : لا فائدة من القول إن دواعي الهوامش متواترة جدا فيه (فما معنى une chanlatte ؟ وما معنى une cane-tille ؟). إننا نلمس هنا تناقضا أساسيا (ومميزا) في الخطاب الوقعي : سمى = أبلغ. أنظر :

R. Bartes, "Les planches de l'Encyclopédie", *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

41. أنظر كلود دوشيه، مقال مذكور، وج.دوبوا :

"Surcodage et protocole de lecture", Poétique, 16

42. ضمن :

Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966, p 52.

إن مفهوم الجدي هذا أساسي لنعت الخطاب الواقعي. ونعلم أن دخول بعض الفئات المجتمعية، مدة طويلة، إلى وضع موضوعة أدبية لم يكن ممكنا إلا في الحدود الدقيقة للنوع الهزلي : فلم يكن عبد أو فلاح أو حرفي مسموحا بهم في الأدب إلا إذا كانوا مثيرين للسخرية أو الضحك.

إن الاشتقاق (vilain [فلاح] : «بشع»، colonus [مزارع] : بهلوان) يبين لنا هذا الإبعاد القدحي للآخر المجتمعي. ومن ثم كان فلاح جاد إخلالا بالنوع : فالانزياح البلاغي والانزياح المجتمعي كانا يتضاعفان (مما استتبع مقاومات ضد الواقعية)، ويتعين عليه أن «يبقى مكانه». والافتتان بشخصية الـ «مهذار» (كيف يمكن الكلام عنه ويجعل يتكلم) هو افتتان الروائيين الواقعيين في القرن 19.

43. *Théorie de littérature*, *op. cit*., p. 295.

وقد تناولنا في مكان آخر هذا المشكل العام، الذي هو مشكل الشخصية، ولا سيما التمييز :

عامل / ممثل / بطل (انظر مقالنا

Pour un statut semiologique du personnage

الذي ظهر في المؤلف الجماعي :

(Poétique du Récit, Paris, seuil, 1977.

وانظر أيضا، شلوفسكي : «يلعب البطل دور الصليب فوق صورة شمسية أو دور براية copeau فوق ماء يجري. إنه يبسط إوالية تركيز الانتباه» :

(*Sur la théorie de la prose*, Lausanne, l'Age d'homme, 1973, p. 298).

44. عن مسألة التباس المحكي، أنظر :

F. Rastier, "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives", Sémiotica, III, 4, 1971.

إن مفهوم مشير التناظر* هذا بصفته عاملا في مقروئية النص، يبدو لنا هاماً بخاصة. وقد اقترحه لأول مرة، على حد علمنا، أ. ج. كريماس و ج. لد. كوكي. أنظر :

Essais de sémiotique poétique, ouvr, collectif, Paris, Larousse, 1971, p 18 - 21 et 80

45. يربط بوري لوتمان صراحة بين انعدام التبئير والـ «أسلوب الواقعي»(la structure du texte ar-tistique, p 379) .

46. Art. cit. p 319 - 320

47. إليكم بعض الامثلة :

"Il alla se planter à l'autre bout du couloir, devant une porte vitrée qui donnait sur la mer. Là il s'oublia un instant"

(Zola, la joie de vivre)

[ذهب (...) لينتصب في الطرف الآخر من الرواق، أمام باب مزجج يطل على البحر. هناك نسي نفسه لحظة].

(Zola, Au bonheur des dames : ضمن)

[كانت النافذة تجذبهم، يرتفقون عليها، وينسون أنفسهم] :

"Etienne, qui s'oubliait devant le brasier [...] regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le changé goudronné du criblage, le beffroi du puits, etc" (Zola, Germinal)

[كانت إتيان، التي نسيت نفسها أمام نار الجمر، [...] تنظر، وكانت تتعرف على كل جزء من الحفرة، على الحظيرة المقرطنة بنخب المعدن، على برج البئر، الخ] :

"Athanas, pensivement accoudé sur la table, faisait jouer sa cuiller dans son bol vide en contemplant d'un oeuil occupé cette pauvre salle à carreaux rouge, à chaises de paille, à buffet de bois balnc, à rideaux roses et blancs, etc" (Balzac, la vielle fille)

[كان أتاناز، المرتفق على المائدة متفكرا، يلعب بملعقته في قدحه الفارغ وهو يتأمل بعين مشغولة هذه الغرفة الفقيرة ذات البلاط الأحمر، وكراسي التبن، والصوان الخشبي الأبيض والستائر الوردية والبيضاء، إلخ].

48. عند ج.ڤيرن مثلا، كل شيء مقيس (ألف ملاح، خطوط الطول والعرض، المسافات الارضية والسماوية، أوزان الآلات، حمولة المدافع، الأعماق، قامة الناس والأشياء، إلخ) مما يستتبع العدة العجيبة (المساريع، الميكروسكوبات، المناظرات ...) التي ترافق الشخصيات. وبخصوص المصطلح التقني، أنظر :

J. Dubois, "les problèmes du vocabulaire technique" cahiers de lexicologie, II, 1966

إن إحدى سمات المصطلح التقني الغالبة هي «تبريره الصرفي» (قارن آنفا الفقرة 6). ويرى بارط أن العدد يشير «أثر واقع خالصا : فهو يوحي بصدق الواقعة إيحاء مفخما : فما هو دقيق يعد واقعيا» ("Ananlyse textuelle d'un conte d'E. poe", dans l'ouvrage collectif : Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, 1974)

49. «إن ما نسميه "واقعا" (في نظرية النص الواقعي) ليس أبدا سوى شفرة تمثيل (شفرة دلالة) : إنه ليس شفرة تنفيذ أبدا : *فالواقع الروائي غير قابل للبضع*» (Barthes, S/Z. op. cit، والتشديد من بارط). وبخصوص الخطاب التاريخي، أنظر :

Roland Barthes "le discours de l'histoire" (1967), Poetique, 49, 1982.

إن سماته الرئيسية (التي هي حضور : «منظمين» و«أدلة إثبات»، وضع إثباتي، جعل النص مستقلا بصفته حديثا، خطابا،«مغطى»، إلخ) قربّها ر. بارط صراحة من سمات الخطاب الواقعي.

50. من هنا شخصية *الثرثار* (التي سبق أن صادفناها) وهي شخصية توضح نفسها بنفسها، وتحكي نفسها بنفسها، وتحكي قصتها الخاصة، بما أن ذلاقة لسانها تقوم تبريرا للاستطراد الخبري للنص (كموضعة سيرة مميزة، مثلا). وفيما يلي بعض الأمثلة المأخوذة من عند زولا :

"Son existence était claire, il voulait que tout le monde la connût ; après vingt-cinq ans de service, etc "

(رواية *Pot - Bouille*)

[كان وجوده واضحا، كان يريد أن يعرفه الجميع : بعد خمس وعشرين سنة من الخدمة، الخ] :

"les souvenirs étaient lachés, Claude et Sandoz ne tarirent plus [...] ce fut d'abord le collége, etc"

(رواية *L'oeuvre*)

[كانت الذكريات قد أطلقت، فلم يعد كلود وساندوز ينقطعان عن الحديث [...] وكان الكوليج أولا هو الذي، إلخ] :

"Cédant au besoin de confidence des misérables, elle dit son histoire. Elle s'appelait Madame Vincent, etc" (Lourdes)

[بما أنها تخضع لحاجة مسارة البؤساء، فإنها تقول قصتها، كانت تدعى مدام ڤانسان، إلخ] " إلخ. هذه الشخصية هي التتمة المنطقية للشخصية الواضحة التي «تفضح» (سنجد هنا ثانية استعارات الشفافية التي كنا قد صادفناها آنفا) المخادعين والمرائين، الآخرين. مما يستتبع مركبات من نوع (وهو مقتطف من Balzac, la vieille fille) :

"Un regard jeté par le jeune homme [...] porta dans l'âme du chevalier une lueur subite. Cet eclair lui permit d'entrevoir tout le passé" ; "l'abbé de Sponde pénétra l'un des premiers les malheurs secrets que ce mariage devait apporter dans la vie intime de sa niece bien-aimée" ; "le grand-vicaire devina du Bousquier" ; "le chevalier, si expert en amour, devina Du Bousquier marié comme il avait deviné Du Bousquier

garçon" ; "Le chevalier avait, par un seul regard, deviné", etc.

(«نظرة ألقاها الشاب [...] حملت في روح الفارس وميضا فجائيا. وقد أتاح له هذا الوميض أن يستشف الماضي كله» ؛ «أدرك القس ده سپوند من بين الأوائل التعاسة السرية التي كان لابد أن يجلبها هذا الزواج للحياة الخاصة لابنة أخيه المحبوبة» ؛ «حزر النائب الأسقفي دي بوسكيي»؛ » حزر الفارس، الخبير في الحب غاية الخبرة، أن دي بوسكيي متزوج كما حزر أن دي بوسكيي نادل» ؛ »كان الفارس قد حزر بنظرة واحدة» إلخ). ومن ثم يمكن القول، نفسيا، إن الشخصية الواقعية لا تملك أية حياة خاصة، وإن السر تحت كل أشكاله هو الموضوعة الروائية المقصاة بطبعها من هذا النمط من الخطاب. وفي دور الشخصية الواضحة، ستجد ثانية حتما شخصية الطبيب (القارئ النمطي للأعراض) أو شخصية *الكاهن*. ولنلاحظ أن الطبيب والكاهن عند زولا يظهران معا دائما، وهما زوج مقولب ثقافيا (طبيب النفوس + طبيب الاجساد).

51. «بينما تسرع الجمل "جريان" القصة ولا يمكنها الإمساك عن قيادة هذه القصة ونقلها، تمارس الشفرة التأويلية نشاطا مناقضا : فعليها أن تتمتلك في دفق الخطاب تأخرات (دمرات، توقفات، منعرجات) [...] إنه، بين السؤال والجواب، حيز تأجيلي كامل، قد يمكن أن يكون شعاره ال «اكتفاء»، هذا المحسن البلاغي الذي يوقف الجملة ويعلقها وينحرف عنها».

(Barthes, S/Z, p 81 - 82)

إن ال «جذاذات الإخبارية» تأتي فورا، غالبا، بعد ظهور إسم علم، وتتأطر عن طيبة خاطر بين ال «وحدة غير معنوية» (إسم العلم) وال «جزئية» المادية والسيرية الأكثر «دقة»، الأكثر «امتلاء بالمعنى» (المدية، المهاميز) : «اسمع يافاثيي [...] قال للآخر، وهو ولد كبير قلق ضامر أصفر، كان قد ولد في "بيزانصون" من أسرة نساجين وكان يخفي، بصعوبة، تحت هيئة باردة إرادة محزنة»

(*Au bonheur des dames*)؛ «أأنت مجنونة ياجوليت، همست الآنسة أوريلي، السيدة المسنة، وهي صديقة قديمة بئيسة كانت قد شهدت ولادتها»(*Une page d'amour*)؛ «لييبار، وهو مزارع ب"توكس"، قصير أحمر بدين يرتدي سترة رمادية ولفافات ساق مدججة بالمهاميز»(*Un coeur simple*)؛ «گوريو، وهو رجل مسكين مستخدم في دار الحاكم، مشهور بخطة الجميل، وكان يشحذ مديته على جزمته» (*Un coeur simple*).

52. بخصوص «قصاصة»(الصحافة،التاريخ...)أنظر :

A. Jolles, Formes simples, Trad. Fr. Paris, Seuil, 1972, p. 166.

يتخذ يوليس «الجدير بالذكر» أحد «الأشكال البسيطة» الأساسية عنده، ويعرفه كالآتي:« الجدير بالذكر هو الشكل المألوف أكثر في العصر الحديث، فمنذ أن أدرك الكون بصفته مجموعة أو نسقا من الوقائع الفعلية، صار الجدير بالذكر وسيلة تقسيم هذا الكون غير المميز، ووسيلة لإحداث اختلافات فيه، ووسيلة لجعله ملموسا»(ص 169 ـ 170). وقد أبرز العديد من المحللين متقطع النص الواقعي هذا : أنظر مناقشات تيبودي و بروست بصدد [et] و[Tandis que] عند فلوبير، ومناقشات شبيتزر بصدد «متقطع» الاستطراد البروستي،وملاحظات الاسلوبيين بصدد « الجملة المروحية» الانطباعيـة، وتلق سعاندال بصدد ال«أسلوب» « غير المترابط» أو «المتبلور» في

رواية *le Rouge et le Noir*، وملاحظات ياكبسن بصدد «تبعثر» البطل الكتائي في نثر باسترناك، والاعتقادات التي يوجهها زولا لستاندال (في كتابه :les romanciers naturalistes) بصدد «الانقلابات المفاجئة» و«انعطافات» شخصياته، من أجل عرض للطرائق الانطباعية في الكتابة، أنظر :

J. Dubois, Romanciers français de l'instantané au XIX siecle, Bruxelles, 1963.

أما كلود ليفي - ستروس فيجعل من «الدورة القصيرة» (بالقياس إلى الدورات الطويلة للأسطورة) ميزة للنص الأدبي والروائي الحديث، أنظر :

Mythologiques, T, III, l'origine des manieres de table, Paris, Plan, 1968, p92 sq "le train cotidien"

وقد يجب هنا إعادة قراءة «عشريات» فرانسوا كوبي المتخلة وهي جزئيات قصيرة من «الأشياء المشاهدة» كانت تفتن فرلين ورامبو كثيرا، مما يستتبع مرة أخرى الأهمية التعريضية للشخصيات المتحركة (المتسكعين، المتنزهين، الزوار الاجتماعيون، الخ) الموجهة في آن واحد لمضاعفة الأوصاف والربط بينها (تقنية شطارية)، وأهمية نظيرها الأسلوبي، المقارنة الدورية (مقارَن الكنيسة البرجوازية بقبة، والقبة بكنيسة، والكنيسة بصالون البورجوازية الصغير، والصالون الصغير بمسرح، والمسرح بكنيسة، الخ)، التي تستخدم لإزالة الحواجز من حقول النص الاستعارية ولإعادة تجانس معين للخطاب المشتت في فسيفساء معارفه ورطاناته التقنية المتجاوزة: بحسن أسلوبي ثابت، تؤكد تضامن النسق المجزأ مع الكل الكبير» (غاستون باشلار La formation de l'esprit scientifique. op. cit, p. 219) وستكون الأسطورة، التاريخ، الرواثة، حاضرة غالبا لاستعادة التلاحم والتجانس.

53 ـ في كتابنا:

Intoductiuon à l'analyse du descriptif, op.cit.

مسرد المصطلحات

أ

allégorie	استعارة تمثيلية
compatibilité	انسجام
décodage	استشفار
dérivation hypogrammatique	اشتقاق إيداعي
heuristique (lecture)	استكشافية (قراءة)
illocutoire*	إنجازي *
onomatopées	ألفاظ المصاقبة
rétroactive (lecture)	استرجاعية (قراءة)

ت

anaphore	تكرار
altération	تغيير، تبدُّل، تشويه
cataphore	تكرار قبلي
cliché	تعبير (فكرة) جاهز (ة)
cohérence	تماسك
détonalisation	تحييد
diachronomie	تزمن
expansion	تمطيط
fiction	تخييل
hierarchie	تراتب
hypertrophie	تضخم
imitation	تقليد
isotopie	تناظر
jeu de mots	تورية
modalisation	تصييغ
motivation	تبرير، تحفيز
Enonciation	تحدّث
particularisation	تخصيص
périphrase	تعريض
pragmatique	تداولية (ذريعات)
rationalisation	تبرير (تسويغ)

تمثيل	representation
تزامن	synchronie
تنصيص	textualisation
ج	
جزئية	detail
جناس ناقص	quasi-paronomase
حديث	enoncé
حشو	pléonasme
حتم مضاعف	surdétermination
خ	
خارق	fantastique
د	
دلالة	signifiance
دلالة كلية	pan-signification
ر	
رحم	matrice
ركيزة	support
س	
سرد	narration
ش	
شاهد	citation
شطاري	picaresque
شفرة	code
ص	
صورة موقعية *	topographie
صورة شخصية *	portrait
ع	
عكس	conversion
عجيب	merveilleux
غ	
غريب	etrange
ف	
فعل الكلام *	speech-act
ك	
كليات	universeaux

م

acceptabilité	مقبولية
coextensif	متماد
consonant	منسجم
deixis	معين *
démodalisé	مبطل الصيغة
double parcours	مجرى مزدوج
embrayeur	مشير*
intérprétant	مؤولة
lisibilité	مقروئية
mimésis	محاكاة
motif	مكرورة
niveau de description	مستوى الوصف
réferent	مرجع
répitition	معاودة
signification	معنى
stéreotype	مقولب
topoï (topos)	مواقع (موقع)
vraisemblable	مشابه الواقع
vraisemblabilisant (e)	مشبِّه (ة) للواقع

ن

point de fuite	نقطة الاستهراب
redondance	نفل *
systeme descriptif	نسق وصفي

و

asemantéme	وحدة غير معنوية
hypotaxe	وصل صريح *
hyp otypose	وصف مؤثر*
illusion referentielle	وهم مرجعي
parataxe	وصل ضمني، فصل، مجاوَرة

إعداد : ع. ج. الأزدي

إشـارات

* *إنجازي illocutoire* : في نظرية اللغة بما هي فعل التي توضحها أعمال أوستين Austin خاصة (1962) : هو الفعل الذي تشكله واقعة القول بالذات، بمقدار ما يؤثر هذا الفعل على العلاقات بين المتخاطبين. فعندما أقول مثلا : «إغسل الأواني »، فإنني لاأقوم بالتحدث بجملة تتضمن أمرا فحسب (وهو مجرد عبارة، فعل تعبيري صرف)، بل أصدر أمرا (وهو ما يتعلق بالانجازي). ويتم فعل الانجاز في الكلام بالذات؛ ومن تم يمكن عموما أن يشرح بحديث إنجازي (في المثال الانف الذكر : «آمرك أن تغسل الأواني»). وتتوقف القيمة الانجازية لحديث على مقام التواصل والأعراف اللسانية المجتمعية والعلاقات بين المتخاطبين.

* *تناظر isotopie* : يدل مصطلح التناظر لدى أ.ج گريماس على الخاصية المميزة لوحدة دلالية تتيح إدراك خطاب بصفته كلا دلاليا. ويمكن أن توجد عدة تناظرات في خطاب واحد. ومثال ذلك أن معنيي كلمة سيرك cirque (مؤسسة الفرجة # حالة فوضى) يتيحان فهم الخطاب : ياله من سيرك ! بكيفيتين مختلفتين حسب السياق الذي يرد فيه.

* *تصييغ modalisation* : في إشكالية التحدث (ڤاينريخ، بنفنست)يحدد التصييغ السمة التي يسم بها المتكلم حديثه.

إن كل حديث يعتبر واقعة كلام يحمل سمة باثه الواضحة قليلا أو كثيرا.

وفي دراسة سيرورة التحدث يدل التصييغ خاصة على التغييرات في الكيفية التي يتموقع بها المتكلم بالقياس الى الاخبار التي يرسلها، وفي الصيغ (بالمعنى المنطقي واللساني للفظة في آن واحد) التي يؤثر فيها بها : ففي نعل خطاب واحد، يمكن للمتكلم أن يعبر عن قضية ما بصفتها مرغوبا فيها، وأخرى

بصفتها ضرورية، وأن يظهر تشبته التفخيمي بثالثة، إلخ: إن تغيير الصيغ هذا على امتداد الرسالة هو الذي يسمّى تصييفا. ويتجلى التصييغ لسانيا باللجوء إلى «مصيفات» تسمى أيضا « ألفاظا مصيفة»، وهي إما وحدات منفصلة، وإما عناصر يصعب تفكيكها إلى وحدات، كالنبرة التعبيرية مثلا.

* صورة موقعية *Topographie* : وصف موضوعه مكان معين مثل : عقيق، جبل، سهل، مدينة، قرية، معبد، مغارة، حديقة، روضة، غابة، إلخ.

* صورة شخصية *Portrait* : هي وصف الجانب المعنوي وكذا الجسماني لكائن حي، واقعي أو خيالي.

* فعل الكلام Speech-act : يطلق على الحديث الذي يحققه متكلم محدد في مقام معين تحقيقا فعليا (انظر : الانجاز)

* لوحة *Tableau* : يطلق اسم اللوحة على بعض الأوصاف القوية والحية للعواطف أو للأفعال أو للأحداث أو لظواهر مادية أو معنوية.

* معين *Deixis* : طبقة من الكلمات لايمكن أن يحدد معناها المرجعي إلا بالاحالة الى المقام أو السياق، وبالأخص إلى متكلم أو مستمع فعل كلام معين. ويميز عموما بين : معينات "إشارية" (من الاشارة بالسبابة) ومعينات "تكرارية".

فالمعينات "الاشارية" تحيل الى المقام (المتكلم، المستمع، الظروف) التي يبث فيها الحديث : فمعناها المرجعي مرتبط بفعل الكلام الوحيد الذي تظهر فيه. إنها الضمائر: **أنا، أنت** (التي «لاتوجد إلا بصفتها محققة في الخطاب» (بنفنست)، ظروف الزمان والمكان : **الآن، أمس، هنا، هناك**... وبأسماء أعلام معينة : **جان، ميشل** (بالتعارض مع **لويس الرابع عشر، جان دارك**...)؛ أسماء الاشارة : **هذا، هذه، هؤلاء**،« لافائدة من تحديد هذه الالفاظ... بالاشارة... مالم نضف أن الاشارة مزامنة لتحقق الخطاب (فعل الكلام) الذي يحمل المشير الى الشخص»(بنفنست 1966). معنى ذلك أن المعينات الأخرى كلها تتموقع وتتحدد بالقياس إلى ضمير المتكلم : **أنا**.

[ملحوظة : يحتفظ بعض اللسانيين بمصطلح المعينات للدلالة على المعينات الاشارية فقط. ــ مشير Embrayeur].

وتحيل المعينات التكرارية الى كلمات أو عبارات سبق أن عبر عنها في

النص، أنها «تمثل»ها تركيبيا رغبة في الاقتصاد. إنها بدائل كالضمائر (ولاسيما ضمير الغائب)، أسماء الاشارة (هذا، ذلك...) وضمائر الملكية (كاف الخطاب، نا الدالة على الجماعة...).

ومن تم فإن المعينات التكرارية تحيل الى عنصر مشفر، والمعينات الاشارية الى عنصر مشفر. لكن بما أن كل مقام يمكن أن يترجم الـ« سياق، فإن كثيرا من المعينات تكون تكرارية تارة، وإشارية تارة أخرى : «هو» (il) يمكن أن تدل على شخص نتكلم عنه (إشارية)، أو على شخص تحدثنا عنه للتو (تكرارية).

* مشير *(Shifter) Embrayeur*

طبقة من الكلمات يتغير معناها بتغير المقام؛ وبما أن هذه الكلمات ليس لها مرجع خاص في اللسان فإنها لاتتلقى مرجعا إلا عند ما تدرج في رسالة. ف «أنا»، «أبي»، «أمس»، «هنا»، لاتكتسب قيمة إلا بالارجاع إلى متكلم باث، وبالارجاع إلى زمن التحدث. وتقتضي «أنا» «أبى » «هنا» أن يكون المتكلم معروفا؛ فعندما توجد في حديث مستنسخ على ورقة غير ممهورة، فانها لاتتيح الفهم التام للرسالة؛وتتطلب «أمس» أن يكون زمن الحديث معروفا.

* *نَفَلٌ* *Redondance* : بالمعنى الشائع : تكرار للكلمات أو الأفكار يبدو لمستمع الرسالة أو قارئها ثقيلا وزائدا.

وفي نظرية الخبر : انخفاض الخبر المرتبط ببنية الشفرة بالذات، أو بتنظيم الرسالة ومكوناتها.

* *وصل صريح : Hypotaxe* يطلق اسم الوصل الصريح على الطريقة التركيبية التي تقوم على إظهار علاقة التعلق التي يمكن أن توجد بين جملتين في حديث طويل، في برهنة، بواسطة رابط تبعية أو نسق. إن أحاديث من نمط :« زيد مجتهد وسينجح» و «زيد سينجح *لأنه* مجتهد» هي أشكال مختلفة من الوصل الصريح، تتعارض مع مجرد المجاورة بين الجمل، وهي طريقة تركيبية تسمى *الوصل الضمني* Parataxe أو *الفصل* :« وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا، وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنما نحن مستهزءون. الله يستهزئ بهم»؛ قال الشاعر:

وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلا أراها في الضلال تهيم

* وصف مؤثر *Hypotypose* : يدخله البلاغي الفرنسي فونتانيي Fontanier ضمن محسنات الأسلوب بالتقليد. ويصور الوصف المؤثر الأمور بكيفية حية وقوية إلى درجة أنه يعرضها أمام الأنظار نوعاما. ويجعل من سرد أو وصف، صورة، لوحة، بل مشهدا حيا.

ملحوظة : اعتمدنا في هذه الإشارات على :

Jeon Dubois, Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973.

Fontanier, Les figures du discours, Flammarion, 1977.

R. Galisson / D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Hachette, 1976.

A.J. Greimas J. Courtés, Semiotique, dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage, Hachette, 1979

إعداد : ع. ج. الأزدي

فهرس